Sammlung

Musikalischer Vorträge

herausgegeben

von

Paul Graf Waldersee.

Neue Reihe.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1880.

Inhalt.

Robert Schumann's Manfred

von

Paul Graf Waldersee.



13.

Robert Schumann's Manfred.

Von

Paul Graf Waldersee.

Lord Byron dichtete den Manfred im Jahre 1816 während eines Aufenthaltes in der Schweiz und vollendete ihn in den ersten Monaten des folgenden Jahres in Venedig. Eindrücke, hervorgerufen durch die Großartigkeit der Alpenwelt bilden den Rahmen der dramatischen Dichtung, der Kern glorificirt den siegreichen Menschentrotz. Englische Berichterstatter, Zeitgenossen des Dichters, sprechen sich über ihren berühmten Landsmann wenig günstig aus, so findet man in einer Analyse seiner Werke Folgendes: Nachdem Byron die Idee von menschlicher Verderbtheit zu einer Tiefe von Herabwürdigung so weit gebracht hatte als die Einbildungskraft nur zu gehen im Stande ist, beschloß er, noch einmal zu versuchen, ein Wesen hervorzubringen, das Alles, was er vorher in der Art geleistet, übertreffen sollte. Aber es ist äußerst auffallend, daß die großen Scenen der Natur in der Schweiz, die sein Erstaunen erregten, ihn zu diesem wunderbaren Versuche verleiteten, und daß die Betrachtung von Gegenständen, die gemacht waren, das Gemüth zu edlen Gedanken zu erheben, ihm den Vorsatz einflößten, einen ab-

scheulichen Kontrast jener Wunder der Natur zu bilden; es war die Jungfrau, von welcher er einen so schönen Umriß gezeichnet hatte, die ihm den Gedanken eingab, einen Charakter zu schildern, der an Böswilligkeit nicht weniger riesenhaft wäre, als jener Berg.

Der Hauptinhalt der Dichtung ist lyrischer Natur, dramatisch ist sie nur in gewissem Sinne zu nennen, da eine eigentliche Exposition fehlt; der Monolog enthält aber eine Charakterdarstellung, wie sie großartiger und gewaltiger kaum wiedergefunden werden wird. Von bleibendem Werthe werden die Worte Goethe's bleiben. Er spricht sich über die Dichtung folgendermaßen aus: Eine wunderbare, mich nahberührende Erscheinung war mir das Trauerspiel Manfred von Byron. Dieser seltsame, geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen, hypochondrisch, die seltsamste Nahrung daraus gezogen. Er hat die seinen Zwecken zusagenden Motive auf eigene Weise benutzt, so daß keins mehr dasselbe ist, und gerade deshalb kann ich seinen Geist nicht genugsam bewundern. Diese Umbildung ist aus dem Ganzen, daß man darüber und über die Ähnlichkeit mit dem Vorbild höchst interessante Vorlesungen halten könnte, wobei ich freilich nicht leugne, daß uns die düstere Gluth einer grenzenlosen, reichen Verzweiflung am Ende lästig wird. Doch ist der Verdruß, den man empfindet, immer mit Bewunderung und Hochachtung verknüpft. Wir finden also in dieser Tragödie ganz eigentlich die Quintessenz der Gesinnungen und Leidenschaften des wunderbarsten, zu eigener Qual geborenen Talentes. Die Lebens- und Dichtungsweise des Lord Byron erlaubt kaum gerechte und billige Beurtheilung; er hat es wiederholt dargestellt, und kaum hat irgend Jemand Mitleid mit seinem unerträglichen Schmerz, mit dem er sich wiederkäuend immer herumarbeitet. Eigentlich sind es zwei Frauen, deren Gespenster ihn unablässig verfolgen, welche auch in genanntem Stücke große Rollen spielen, die eine unter dem Namen Astarte, die andere, ohne Gestalt und Gegenwart, bloß eine Stimme.

Von dem gräßlichen Abenteuer, das er mit der ersten erlebt, erzählt man Folgendes: Als ein junger, kühner, höchst anziehender Mann gewinnt er die Neigung einer florentinischen Dame; der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Straße todt gefunden, ohne daß jedoch der Verdacht auf irgend Jemand könnte geworfen werden.

Lord Byron entfernt sich von Florenz, und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich darein.

In einem dem Dichter des Manfred überschickten Gedichte läßt Goethe durchblicken, daß ihm die fortwährende Wiederkehr der geschilderten Seelenschmerzen doch nicht behage, wenn er ausspricht:

„Wie soll ich dem, den ich so lang begleitet,
Nun etwas Traulichs in die Ferne sagen,
Ihm, der sich selbst im Innersten bestreitet
Stark angewohnt, das tiefste Weh zu tragen."

Ein Denkmal, welches der Zeit zu trotzen wissen wird, setzt der deutsche Altmeister dem brittischen Dichter, wenn er (Faust, Theil II) ihm nachruft:

„Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Loos:
Dir in klar' und trüben Tagen
Lied und Muth war schön und groß.
Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüthe weggerafft.
Scharfer Blick die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesgluth der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei in's willenlose Netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Muth Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht."

Byron stellt freilich eine gewisse Wahlverwandtschaft mit dem Goethe'schen Faust in Abrede, wenn er im Juni 1820 schreibt: „Goethe's*) Faust habe ich nie gelesen, denn ich verstehe nicht Deutsch; aber Monklewis deklamirte mir im Jahre 1816 in Coligny übersetzend das Meiste davon vor, und ich war natürlicherweise sehr davon ergriffen, aber es war der „Steinbach" und die „Jungfrau" und noch manches Andere, was mich Manfred schreiben ließ. Doch hat die erste Scene mit der des Faust große Ähnlichkeit."

Ob man diesem Ausspruche des Dichters vollen Glauben bei-

*) „Robert Schumann" von August Reißmann, pag. 162.

messen darf, ist fast zu bezweifeln. Bei dem Streben, originell sein zu wollen, würde er die Entlehnung auch nur eines Gedankens nicht eingeräumt haben.

Daß Byron dieses Werk nicht für die Bühne bestimmte, geht aus einem Briefe an seinen Verleger hervor, dem er schreibt: „Ich vergaß Ihnen zu melden, daß ich eine Art von dialogisirtem Gedicht oder Drama in Jamben vollendet habe, welches in der Schweiz begonnen wurde. Es ist in drei Akten, aber von einer wilden, metaphysischen, nicht zu beschreibenden Gattung. Ich habe von diesem phantastischen Stücke keine große Meinung, wenigstens habe ich es so eingerichtet, daß man es unmöglich auf das Theater bringen kann, gegen welches ich seit meinem Verkehr mit Drurylane die gründlichste Verachtung habe."

Und wahrlich des Finstern, Düstern und Unheimlichen enthält die Dichtung genugsam.

Graf Manfred lebt auf dem Schlosse seiner Väter. Abgeschlossen von der Welt, nur seinen Studien obliegend, hat er überirdische Kenntnisse sich erworben; es steht in seiner Macht, Geister zu beschwören, er hat den Tod überwunden. Gräfin Astarte, seine Schwester, theilt mit ihm die Kenntnis des verborgenen Wissens. Doch; er ist von unreiner Liebesgluth zu ihr entbrannt, er gesteht:

„Mein Herz zerbrach ihr Herz,
Es welkte mich durchschauend. Wohl vergoß
Ich Blut, doch ihres nicht, und dennoch floß es —
Ich sah's — nicht stillen konnt' ich's."

Dunkel ist der Rede Sinn. Doch sei's. Eine auf ihm lastende Schuld*) treibt ihn dazu, sich mit den Geistern, die ihm unterthan sind, in Verbindung zu setzen. Seinem ersten Rufe ungehorsam, werden sie durch einen mächtigeren Zauber aufgerufen. Er verlangt Vergessenheit. Diese zu gewähren steht nicht in ihrer Macht, sie bieten Herrschaft, Gewalt, Gesundheit, Lebensdauer. Er verlangt jetzt, daß einer der Geister menschliche Gestalt annehme. Der Geist erscheint in Gestalt der Schwester Astarte. Überwältigt durch den Anblick fällt er besinnungslos zu Boden. Im folgenden Zauberspruche wird er verdammt hinzuwelken, ohne daß Schlummer oder

*) Die aufgestellte Behauptung, daß Byron sich mit Manfred identificire und eine wirkliche oder imaginäre Schuld ihn zur Dichtung des Drama's veranlaßt habe, hat ihre Bestätigung niemals gefunden.

Tod ihn erlöse aus dieser Noth. Manfred erwacht aus seiner Ohnmacht, die Geister haben ihn verlassen, bewußtlos erklimmt er die Spitze des Berges und im Begriffe, sich in die Tiefe hinabzustürzen, wird er vom Gemsenjäger gerettet. Im Drama ist dies die einzige Persönlichkeit, die menschlich lebenswarm gezeichnet ist. Das einfach biedere Naturkind kennt keinen Zauber, keine Geister, in seiner Einfalt versucht er auf Manfred einzuwirken. Eitles Beginnen. Ruhelos verläßt dieser die gastliche Stätte, um von Neuem den Verkehr mit Geistern anzuknüpfen. Er citirt die Alpenfee. Sie ist bereit, ihm Hilfe zu leisten, wenn er Gehorsam verspricht. Bei diesen Worten bäumt sich der Trotz in ihm auf, er soll Geistern gehorsam sein, die er überwunden — nimmermehr. Er steigt in die Unterwelt, um die Todten zu befragen. Muthig erscheint er vor Ariman's Thron. Geister wollen ihn zwingen, vor diesem zu knieen, doch höhnend weiset er sie ab. Die Parcen mit Nemesis an der Spitze fragen nach seinem Begehr und Ariman gestattet, daß d i e erscheint, die ohne Grab blieb — Astarte.. Nemesis fordert sie zu sprechen auf. Sie schweigt. Selbst Ariman's Befehlen leistet sie nicht Folge, erst nachdem Manfred Verzeihung erfleht, tönt es von ihren Lippen: „Manfred, dein irdisch Leid ist morgen hin, lebe wohl“, worauf er: „Du liebst mich noch?“ „Manfred!“ ruft sie verschwindend aus. Sie liebt und vergiebt. Die Auslegung dieses letzten Ausrufes ist in der Dichtung nicht enthalten, sie ist meine subjektive Anschauung. Ich motivire sie dadurch, daß, da Astarte dem Rufe des Geistes höherer Ordnung nicht folgt, dagegen der einfachen Ansprache Manfred's willig sich fügt, und, wenn auch als Geist erscheinend, menschlich fühlt und irdischen Frieden verkündet. Der Fluch ist von Manfred genommen, er ist erlöst und unterwirft sich freiwillig dem menschlichen Gesetze des Todes, dieses Gesetzes, welches er überwunden zu haben wähnte. Der gigantische Charakter steht im Zenithe seiner Höhe. In der Gewißheit des sicheren Todes kommt Frieden über ihn, nicht in dem Sinne, als ob dieser die Folge des siegreichen Kampfes über die Leidenschaften wäre, nein, er resultirt im heroischen Entschlusse. Er nimmt Abschied von der Sonne. Psychologisch folgerecht weiset er den Abt von St. Mauritius, der im Namen der Kirche den Versuch macht, ihn den Krallen der finstern Mächte zu entreißen, trotzig ab. Er reicht ihm zwar die Hand, aber nicht zur Ver-

söhnung, sondern in äußerer Förmlichkeit, als ob es sich um einen gewöhnlichen Abschied handelte. Er selbst verjagt die ihn umschwärmenden Dämonen mit dem Zurufe: „Der Tod legt seine Hand an mich — nicht ihr!“ und mit den an den Abt gerichteten Worten: „So schwer ists nicht zu sterben, alter Mann!“ giebt er seinen Geist auf.

Daß Schumann von diesem wenn auch düstern doch hochpoetischen Texte sich mächtig angezogen fühlte, kann nicht Wunder nehmen. Als*) er einmal in Düsseldorf die Dichtung unter vier Augen vorlas, stockte plötzlich die Stimme, Thränen stürzten ihm aus den Augen, und eine solche Ergriffenheit bemächtigte sich seiner, daß er nicht weiter lesen konnte. Hiernach scheint es, daß Schumann sich leider nur zu sehr in diesen schauerlichen Stoff vertieft, und daß dadurch die Idee desselben zuletzt bei ihm zur fixen geworden.

Der Komponist hat den Dialog bedeutend gekürzt. Die sieben Geister, die der Dichter in der ersten Abtheilung einführt, werden auf vier reducirt, wohl aus dem Grunde, um nicht durch allzulangen Einzelgesang zu ermüden. Der Geisterbannfluch, der nur von einer Stimme zu sprechen ist, wird vier Stimmen übertragen. In der Schlußscene ist das

Requiem aeternam dona eis,
Et lux perpetua luceat eis!

textlicher Zusatz.

Die außer der Ouverture aus fünfzehn Nummern bestehende Partitur enthält sechs in sich geschlossene Musikstücke, die übrigen sind melodramatisch behandelt.

Schon Rousseau**) hatte in seinem Pygmalion 1773 den Versuch gemacht, gesprochenen Dialog mit Musik zu begleiten, ihm folgte Benda 1775 mit der Ariadne, in neuester Zeit ist diese Bearbeitungsweise eine geläufigere geworden; es sei an Pretiosa von Weber erinnert. Die Musik in Verbindung mit dem gesprochenen Worte hat immer Bedenkliches an sich. Es wird dieser die Aufgabe gestellt, den Sinn des Wortes in ihrer Art wiederzugeben,

---

*) v. Wasielewski, „Robert Schumann“ pag. 213.
**) v. Dommer, Musikgeschichte pag. 406.

daher die Verführung nahe liegt, daß sie in Tonmalerei ausartet. Es bedarf der Hand eines Meisters, wenn die Forderungen, die das ästhetische Gefühl stellt, nicht verletzt werden sollen. Eine gewisse Sprödigkeit wird dieser Zusammenstellung immer anhaften. Die Bühnen verhielten sich lange Jahre dem Drama gegenüber passiv. Die Schwierigkeiten, die eine Inscenirung gerade Dieses bereiten, mögen viel dazu beigetragen haben. Die Aufführungen blieben auf den Koncertsaal beschränkt. Richard Pohl dichtete, in Abkürzung des Originals, einen verbindenden Text für Koncertvorträge. Rechten Anklang fanden diese nicht, die Deklamation vermag die schauspielerische Thätigkeit nicht zu ersetzen, ein großer Theil der dramatischen Wirkung geht verloren. Im Jahre 1852 brachte Liszt das Werk in Weimar zuerst auf die Bühne, in den letztverflossenen Jahren folgten mehrere andere Theater und nahmen es in ihr Repertoire auf, so, meiner Kenntnis nach, die Theater in München, Wien, Berlin und Hamburg.

Byron wollte, wie oben erwähnt, die Dichtung nicht für die Bühne bestimmt wissen, ward sie dennoch bühnenfähig, so ist sie es durch den Zusatz der Musik geworden. Und wahrlich, Schumann hat mit dieser eines seiner reifsten und genialsten Tonwerke der Nachwelt hinterlassen. Er wollte etwas Besonderes leisten und es gelang. „Noch nie habe ich mich mit der Liebe und dem Aufwand von Kraft einer Komposition hingegeben, als der zu Manfred", äußerte er gesprächsweise.

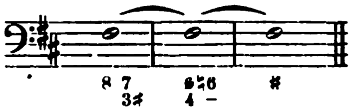
Die Ouverture zur Zauberflöte wird als ein Unicum angesehen. Niemand hat bis jetzt die Kühnheit gehabt in nachahmender Weise Ähnliches zu schreiben, und nur dem Genius eines Mozart dürfte ein derartiger Versuch gelingen. Ebenfalls einzig in ihrer Art, wenn auch grundverschieden von der eben angeführten, steht die Manfred-Ouverture da, ein tiefernstes Seelengemälde, welches in ergreifender Weise die Qual und den Kampf des Menschenherzens schildert, allmählich verklingend in Andeutung der durch den Tod erfolgten Erlösung. Es bleibt immer eine heikle Sache mit dem geistigen Secirmesser an eine derartige Schöpfung zu treten und bestimmte Ideen des Komponisten herauslesen zu wollen. In diesem speciellen Falle wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß der Meister zwei Grundstimmungen hat zeichnen wollen, einerseits die der Beängstigung, welche der Frevel im Gefolge hat, der Un-

ruhe, die mit der Auflehnung gegen menschliche und göttliche Satzungen verbunden ist, anderseits die des Duldens, Vergebens — der Liebe, mit einem Worte, daß er dem Seelenleben Manfred's das der Astarte hat gegenüberstellen wollen. Die rhythmischen Rückungen im ersten Takte der Ouverture versetzen uns sofort in Spannung. Nach einem kurzen langsamen Satze, der Einleitung der folgenden Durchführung beginnt in leidenschaftlichem Tempo die Schilderung der gequälten und gepeinigten Stimmung. Es ist die Synkope, die in dem Motiv verwendet so recht den Seelenkampf kennzeichnet. Dieser tobt aus, es erscheint der Ausdruck der schmerzbewegten, milden Stimmung. Geheimnisvoll werden im pianissimo drei Trompeten in einzelnen Akkorden eingeführt: Mahnrufe aus einer anderen Welt. Doch die bösen Geister lassen sich nicht beschwichtigen, in potenzirter Leidenschaft beginnt das Ringen von Neuem. Heiß ist der Kampf, doch in des Kampfes Pausen erklingen Stimmen der Versöhnung. Endlich erlahmt die Kraft, die Pulsschläge werden langsamer, Beruhigung tritt ein, die Musik verklingt allmählich. Ein der Einleitung verwandter langsamer Satz führt zum Schlusse. Mit dieser Ouverture hat Schumann eines seiner bedeutendsten Instrumentalwerke geschaffen.

Dem Monologe Manfred's schließt sich der Gesang der vier Geister an. Jeder einzelne dieser Gesänge bedurfte einer besonderen Charakterisirung. Schumann erreicht dieses, indem er verschiedene Stimmlagen wählt, Sopran, Alt, Tenor und Baß, wodurch er zugleich die auch verwendete Vierstimmigkeit erlangt, indem er verschiedene Tonarten nimmt und die orchestrale Begleitung in verschiedener Weise ausführt. Der Geist der Luft beginnt. Eine gedämpfte Solo-Violine unterstützt die Alt-Stimme in der höheren Oktave, eine Triolenfigur, anscheinend den Worten nachgebildet, ist in die Bratschen gelegt. Dem Geist des Wassers, Sopran*), wird eine solche Ausschmückung nicht zu Theil, während im Gesange des Erdgeistes, Baß, durch Nachahmungen der Violine und der durch ein Pikkolo verstärkten Flöte Andeutungen, die mit dem Text in Verbindung stehn, zum Ausdruck gelangen. Der Feuergeist, Tenor, wird mit einigen Noten abgefertigt. Es vereinigen sich nun die

*) Im 7. und 8 Takte Schubert'sche Oktaven.

vier Stimmen und führen den Satz mit folgender Wendung zu Ende:



Ein prächtiger Orgelschluß, ob hier jedoch an seiner Stelle?

Wir wenden uns zur ersten melodramatischen Bearbeitung. Manfred in Verzückung über die Erscheinung des Zauberbildes spricht:

> „O Gott, — ist's so, wenn du nicht Wahnbild,
> Verhöhnung du nicht bist, o dann würd' ich
> Doch noch der Seligste! — Umarmen will
> Ich dich, und dann —"

Der Satz wird gebildet durch eine Melodie, die also lautet:



Diese verschwindet nicht, sondern wird stetig aneinandergereiht; in der zweiten Hälfte immer in etwas geändert, verlangt und erhält sie verschiedene harmonische Unterlagen. In der Einheit die größte Mannigfaltigkeit. Zart instrumentirt, finden nur die Holzbläser und das Streichquartett Verwendung, selbst der Kontrabaß ist ausgeschlossen, er wäre zu rauh für dieses duftige Gebilde. Getheilte Bratschen übernehmen die harmonische Füllung, dann und wann treten die Blase-Instrumente dazu. Nachdem die erste Violine das Thema zweimal gesungen hat, übernehmen es die Bläser; von Neuem intonirt es die Violine vom Violoncell imitirt. Die Stimmung ist die der sehnsüchtigen Erwartung, ein romantischer Zug weht über das Ganze. Im Erklingen eines verminderten Septimen-Akkordes verschwindet das Zauberbild und Manfred fällt die Worte ausrufend: „Weh', weh', mir bricht das Herz!" besinnungslos zu Boden.

Mit wuchtigeren Schritten kündigt sich der Geisterbannfluch an. Der Gesang besteht aus vier Baßstimmen, die bald im Unisono bald einzeln, einmal im dreistimmigen Satze auftreten. Das volle Orchester begleitet, die tiefen Instrumente sind aber bevorzugt. Daß Schumann in diesem Satze besondere Klangwirkungen erzeugen will, lehrt ein Blick in die Partitur, ob aber durch diese abnormen

Klänge die Grenzen der Schönheitslinien innegehalten sind, lasse ich dahingestellt. Die Akkorde sind in so tiefer Lage massirt*), daß der Klarheit Abbruch geschieht. Als Beleg meiner Ansicht greife ich folgende Takte heraus:



Der Text verträgt dunkle Schattirung, ob die Tinten, die aufgetragen wurden, so intensiv schwarz zu sein brauchten, bezweifle ich fast; einige Lichtblicke hätten die Schatten umsomehr hervortreten lassen. Wenn vier sonore Baßstimmen sich im Unisono vereinen, so werden Tonwellen erzeugt, die nicht allein das Gehörorgan in eigenartiger Weise berühren, sondern auch die übrigen Körpertheile in Schwingungen versetzen, die das ganze Nervensystem ergreifen. Treten hierzu tiefe Baßinstrumente, Fagotte, Posaunen, Bratschen und Streichbässe, so entsteht eine Klangfarbe, wie sie düsterer kaum gedacht werden kann. Wie schon erwähnt, weicht Schumann hier vom Dichter, der diesen Geisterbannfluch von einer Stimme sprechen läßt, ab; er gefällt sich darin, nach eigener individueller Auffassung den an sich unheimlichen Text grauenerfüllend zu illustriren. Dieser lautet:

„Wenn der Mond auf stiller Welle
Und im Gras der Glühwurm scheint,
Und der Flamm' auf Grabesstelle
Sich des Sumpfes Irrlicht eint;
Schießt der Stern in schnellem Fall,
Eule ruft im Widerhall,
Ruhen schweigend Büsch' und Matten
In des Hügels stillem Schatten:
Dann soll deine Seele mein
Durch Gewalt und Zauber sein."

---

*) Der Durchschnitt unserer vierstimmigen Männerchöre krankt daran, daß, um eine Vierstimmigkeit zu erlangen, enge und zugleich tiefe Lagen gewählt werden müssen, die unsympathisch unser Ohr berühren. Der Klang verdüstert sich und wird ein brummender. Der Werth der vierstimmigen Männerchöre wird deshalb immer ein relativer bleiben, eine Stellung in der Kunst werden sie sich niemals erringen. Wenn die einschlägige Literatur auch einzelne glückliche Griffe verzeichnet, so werden diese immer nur vereinzelt dastehen.

Der nächste Abschnitt verliert dadurch etwas an Düsterheit, daß er nur von einer Baßstimme vorgetragen wird und die Instrumentirung einfacher gehalten ist, das folgende Terzett wird nur von Bratschen und Streichbässen begleitet. Die Schlußworte: „Nun welke hin“ vereinen, wie am Anfange, die Sänger. Den Reflex der eigenen Stimmung überträgt der Komponist seinen Werken. Sollte diese in dem Geisterbannfluche durchblicken?

Manfred erwacht aus seiner Ohnmacht. Die Morgendämmerung bricht an und beleuchtet die höchsten Felsenspitzen. Während des Dialoges zwischen Manfred und dem Gemsenjäger erklingt in der Ferne ein englisches Horn. Dieses Instrument, das sonst wohl zu einem reinen Theatereffekt benutzt zu werden pflegt, wird hier vollständig naturgemäß eingeführt und erzeugt dadurch eine angenehme Wirkung. Wir befinden uns in einer Alpenlandschaft, Herdengeläute ist aus dem Thale her zu vernehmen, der Hirt läßt sein Lied auf dem Alpenhorn ertönen. Der Reigen, den uns Schumann vorführt, wird für den, der jemals in den Hochalpen der Schweiz den Klang der Schalmei vernommen hat, unwillkürlich Rückerinnerungen wachrufen. Melancholisch beginnt das Hirtenlied, ihm fehlt das Echo nicht. Doch sitzt dem Bläser der Schalk im Nacken, er versteht auch ein Tänzchen aufzuspielen, geschickt schaltet er eine lustige Weise ein. Aber sein Beruf ist ein gefahrvoller, Ernst ist der Grundzug seines Charakters, er kehrt deßhalb bald wieder zu seinem ersten schwermüthigen Gesange zurück.

Wir sind jetzt an den Punkt gelangt, wo Manfred vom Gemsenjäger gerettet wird; im Drama schließt hier die erste Abtheilung. Ein neuer Abschnitt beginnt, der geistigen Aufregung folgt Abspannung. Wie der nun folgende Dialog zwischen Manfred und dem Gemsenjäger in der Dichtung in Klarheit sich vom Übrigen abhebt (der nüchterne Gemsenjäger würde auch kein Verständnis für Manfred's wilde Phantasiegebilde haben), in demselben Sinne spricht sich der Komponist in der Zwischenaktsmusik aus. Im Gegensatz zur Ouverture, die den Kampf der Leidenschaften schilderte, ist dieser der Stempel der milden Ruhe aufgedrückt. Der melodische Gang durch die Töne des Akkords bildet das Motiv des ersten Theiles, Violoncell, Horn und Violinen wechseln einander ab, die Holzbläser antworten in graziösester Weise. Der zweite Theil beginnt mit einem Thema fast pastoralen Anklanges, der

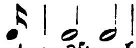
Hauptgedanke des ersten Theiles wird aber bald wieder aufgenommen und in veränderter und erweiterter Form uns nochmals vorgeführt. Manfred verläßt den Gemsenjäger, besteigt einen dem Wasserfall nahegelegenen Vorsprung und ruft die Alpenfee. Monolog in melodramatischer Bearbeitung. Es scheint fast, als ob Schumann bei Komposition dieses Musikstückes Mendelssohn'sche Reminiscenzen vorgeschwebt hätten, einzelne Züge sprechen dafür, doch ist es ja möglich, daß beide Meister in Darstellung des Übernatürlichen in einem Punkte zusammentrafen. Wie dem auch sei, jedenfalls haben wir hier einen der zartesten Abschnitte vor uns. Wenn auch im Texte verschieden, so ist die Situation die gleiche wie bei der Erscheinung des Zauberbildes; in beiden Fällen handelt es sich um die Rufung eines Geistes, mag dieser ein Zauberbild oder die Alpenfee sein. Der Musik fiel die Aufgabe zu, einen Gegensatz zu dem bereits Dagewesenen zu bilden. Die gedämpften ersten Violinen, fast durchgängig in einer Sechzehntelfigur, schweben gewissermaßen über das gesprochene Wort, den übrigen Streichinstrumenten die harmonische Füllung überlassend. Die Holzbläser schließen sich diesen theils an, theils unterstützen sie in diskretester Weise die melodieführende Stimme, der Harmonikaton einer Harfe mischt sich hinein, geheimnisvollen Timbre erzeugend. Eine vergleichende Analyse der Kompositionen beider Geistesbeschwörungen wäre bei der Verschiedenartigkeit, die sich in der Auffassung ausspricht, zwecklos. Danken wir dem Genius, der sie uns schuf. Dem Verschwinden der Alpenfee schließt sich ein Monolog Manfred's an. Es ist zu bedauern, daß Schumann ihn unbeachtet vorübergehen ließ. Goethe erwähnt seiner. Folgende Verse mögen ihn besonders angeregt haben:

„Wenn ich nie lebte, lebte, was ich liebte,
Wenn ich nie liebte, lebte, was ich liebte
In voller Schönheit noch, Glückseligkeit
Wie gebend so empfangend. Aber nun."

Steigen wir hinab in die Unterwelt in die Halle Ariman's. Dieser sitzt auf dem Throne, einem Feuerballe, die Geister stimmen einen Hymnus an.

Man hat Mendelssohn*), und auch gewiß nicht mit Unrecht,

*) H. Bellermann, Allg. Mus. Zeitung 1873 pag. 744.

den Vorwurf gemacht, daß er die Stimmung eines Textes nur im Allgemeinen wiedergiebt, wobei es ihm nicht darauf ankommt, Verstöße gegen eine natürliche und sinngemäße Deklamation zu machen, ferner, daß er die unbetonten Auftaktssilben auf zu kurze Noten fallen läßt, so daß der Sänger nicht Zeit hat, die Worte in Deutlichkeit auszusprechen. Als Beleg hierfür ist der Chor aus dem Paulus „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ angeführt, der für die Gesangstimmen folgendermaßen beginnt: . Es liegt in der Unmöglichkeit das Wort der getrennt aussprechen zu können, es wird ein Zusammenziehen mit der ersten Silbe des zweiten Wortes unausbleiblich sein. Ein ähnlicher Fall scheint hier vorzuliegen. Der Dichter spricht:

„Er athmet — Sturm zerwühlt der Wogen Tanz;
Er spricht — der Donner rollt aus Wolkenflammen;
Er blickt — der Sonnenstrahl flieht seinen Glanz;
Er regt sich — bebend bricht die Welt zusammen!“

Schumann deklamirt: ĕr āthmēt , während doch wohl der Accent auf er zu legen ist. Noch augenscheinlicher tritt die unrichtige Betonung bei den Worten „er blickt, er regt sich“ zu Tage, wo gar aus dem Achtel ein Sechzehntel geworden ist und man „erblickt, erregt“ hören wird.

Wenn die Geister der Unterwelt ihrem Meister einen Lobgesang darbringen, erzittern Himmel und Erde. Dieses zu versinnlichen bedarf es der Entfaltung großer Tonmassen. Das Orchester wird deshalb durch Blech- und Schlaginstrumente verstärkt und dieser nun gewaltig tönende Körper mit dem singenden Chore vereint. Die Wiedergabe des Textes im Kleide des musikalischen Gedankens läßt sich zum Östern nachweisen, so z. B. bei den Worten „Sturm zerwühlt der Wogen Tanz“. Illustration des Textes durch eine besondere Klangfarbe ist vielleicht in dem Einsatze der Tuba zu erkennen, wenn der Chor anstimmt: „Pest ist sein Schatten“. In den Gesangstimmen wird große Lebendigkeit durch schnell auf einander folgende Einsätze in freier Nachahmung erreicht. Der Totaleindruck, den dieser Hymnus hervorbringt, ist ein gewaltiger. Nicht die quantitative Masse des erklingenden Materials ist es, die uns berückt, es ist die großartige Anlage und die in breiten Zügen gemalte Durchführung, die uns in ihren Bann zieht.

Die Parcen und Nemesis erscheinen, auch ihrerseits Unter-

thänigkeit dem Ariman bezeugend. Da tritt Manfred ein. In dem nun folgenden Dialoge, in dem die Geister diesen zur Kniebeugung vor Ariman und dessen Anbetung zwingen wollen, mischt sich der Chor noch zweimal ein, Episoden, die nur einige Takte zählen und die Wuth ausdrücken, die sich der Geister bemächtigt hat, daß ein Erdgeborner es gewagt, in ihr Reich einzudringen. Es betrifft dieses die Textesworte:

„Wirf in den Staub dich, den verdammten Staub,
Geburt der Erde, oder Schlimmes fürchte!"

und später:

„Zermalmt den Wurm,
Zertrümmert ihn in Stücken!"

Wenn der Beherrscher der Unterwelt seinen Mund zum Reden öffnet (es geschieht nur in einigen Worten), fehlen die ehernen Stimmen der Posaunen und der Tuba nicht.

Doch, schweiget jetzt, ihr Drommeten, schweiget, ihr Pauken, nicht euch ziemt es mitzureden, es bedarf gedämpfter Saiten leises Flüstern, damit die, welche allein im Stande ist, Balsam in das wunde Herz unseres Helden zu träufeln, erscheine — Astarte! Die elegische Stimmung tritt in den Vordergrund. Worte der Nemesis werden von einer wehmüthig klagenden Melodie begleitet, wir finden eine harmonische Zuthat nur am Schlusse der beiden gebildeten Abschnitte, selbst das stützende Fundament des Basses fehlt den ersten Takten. Mit dem Schlußakkorde steigt das Schattenbild der Astarte auf. Ein Bruchstück derselben Melodie wird uns bald darauf vorgeführt, als Nemesis an Astarte die Aufforderung zu sprechen ergehen läßt. Diese bleibt unerfüllt. Manfred beginnt: „O höre mich, Astarte! O Geliebte sprich. Du liebtest mich allzu sehr, ich dich, wir konnten einander nicht so zerquälen, ob nun auch Todsünde war die Liebe, die wir liebten. — Ich hörte gern noch einmal, eh' ich sterbe, die Stimme, die Musik mir war, — o sprich!" Die Leidenschaften ruhen, das geängstigte Herz erfleht Verzeihung, die zu gewähren nur die Liebe vermag. Diese Stimmung erfaßt Schumann. Er wählt die Liedform. Milde, liebeathmende Töne, tief und warm empfunden, dringen zum Herzen, es ist die Sprache, die nur dem gottbegnadigten Dichter zu reden vergönnt ist. Die Antworten Astarte's werden nicht pointirt, wenn auch die Begleitung mit ihrem Erscheinen etwas lebhafter wird. Leise, wie es be-

gonnen, verhallt das Lied, in mattem Glanze die wiedergefundene Seelenruhe spiegelnd. Ehe der Geist Astarte's verschwindet, läßt sich dasselbe Motiv vernehmen, dem wir bereits in der Ouverture begegneten, und welches dort als der Ausdruck der schmerzbewegten, milden Stimmung bezeichnet wurde. Die Wiederkehr dieses Motivs bestätigt vielleicht, daß in der analytischen Besprechung der Ouverture in Betreff der Annahme zweier Grundstimmungen nicht gefehlt wurde. Mit den Worten: „So lebt denn wohl" verläßt Manfred die Unterwelt, und indem das Orchester einen kurzen mit dem Hymnus in Verbindung stehenden Satz intonirt, schließt die zweite Abtheilung. Die dritte führt uns in Manfred's Schloß. Die Geisterwelt liegt hinter uns, Manfred hat mit dieser abgeschlossen, festen Auges sieht er dem Tode entgegen. Die Mächte der Hölle haben versagt, den Himmel schließt er sich selbst, der Erde giebt er sich zurück. Frieden kommt über ihn. Betrachten wir, in welcher Weise Schumann die Stimmung der eingetretenen Seelenruhe musikalisch illustrirt. Der Satz baut sich auf folgendes Motiv auf:



Von der ersten Violine vorgetragen folgt das Violoncell in freier Nachahmung; in den letzten Takten, wo zu dem Streichquintett sich Flöten und Fagotte gesellen, wird der Anfang des Motivs in geistreichster Weise verarbeitet. Daß dieser musikalische Gedanke große Milde in sich trägt, wird gewiß anerkannt werden müssen, er erlangt aber erst seinen wahren Werth durch den Hinzutritt der übrigen sehr selbständig geführten Stimmen. Die Anwendung der gebundenen Schreibweise zeigt evident, mit welchem feinen Gefühle der richtige Ton getroffen wird.

Friede sei dem Grafen Manfred! mit diesen Worten führt sich der Abt von St. Mauritius ein. In der ersten Konception der Dichtung wird dieser als hart und unduldsam geschildert. Auf den Rath seiner Freunde entschloß sich Byron zu einer Umarbeitung und führt uns einen sanftmüthigen und wahrhaft frommen Priester vor. Daß die Dichtung durch die Änderung gewann, leuchtet ein.

Der Text der dritten Abtheilung bietet nur einzelne Momente, die zur melodramatischen Bearbeitung geeignet sind. In weiser

Erkenntnis werden aber auch diese in engere Wahl gestellt und die Musik tritt allmählich in den Hintergrund, wie sie ja auch im ganzen Drama die sekundäre Rolle einnahm, um stützend der Schwesterkunst beizustehen. Aphoristisch fügt sich die Musik ein, als Manfred im Monologe von der Sonne Abschied nimmt. Die Absicht ist unverkennbar, daß das gesprochene Wort, mehr noch wie an anderen Orten, die Oberhand behalten soll und deshalb die Musik nur in einzelnen Phrasen auftritt. Nur in den letzten zehn Takten wird sie selbständig, ich weise auf die wundersam schönen Harmoniefolgen hin, die den Untergang der Sonne und die Worte Manfred's: „Sie sank: ich folge ihr!" begleiten. Wir nähern uns der Katastrophe. Die Gestalt des bösen Geistes tritt auf, zuerst undeutlich, dann immer schärfer hervortretend. Den Aufforderungen des Geistes: „Komm, komm! 's ist Zeit: Komm nur, komm! Mensch, deine Stunde ist gekommen, fort!" gesellen sich tiefliegende Akkorde der Blase-Instrumente, die uns bis ins Mark erschüttern. Andere Geister treten auf, eine prickelnde Figur in den Streichinstrumenten führt sie ein, erst leise dann stärker übernehmen die Trompeten den Übergang zum entfernt liegenden C-moll-Akkorde. „Ich weise euch zurück" ruft Manfred; die Streichinstrumente antworten mit einem Unisono-Gange im fortissimo. „Fort, geschlag'ne Feinde! Der Tod legt seine Hand an mich — nicht ihr." Die Dämonen verschwinden. Klagend intoniren die Violinen einen Triolengang, das Orchester eint sich im Septimen-Akkorde. Meinen wir nicht eine ans Schicksal gerichtete Frage zu vernehmen?

Aus dem fernen Kloster tönt Orgelklang, das Requiem wird angestimmt. Wie oben gesagt, ist dieser Text in der Dichtung nicht enthalten. Byron würde sich eines sarkastischen Lächelns nicht erwehren können, sähe er diesen Zusatz, und man muß gestehn, daß seine Einfügung kaum zu rechtfertigen ist. Der Dichtung widerspricht er vollständig, gegen die Dogmen der katholischen Kirche verstößt er, denn, wer die Segnungen dieser soeben von der Hand gewiesen hat, dem wird ein Requiem nicht gesungen. Unwillkürlich wird man den anwesenden Priester mit dem Klostergesange in Verbindung bringen; die Annahme, daß das Requiem einem Andern gelten könnte, liegt zu entfernt. Hätte Schumann diesen Gesang, statt ihn dem Chore und der Orgel zu übertragen, ins Orchester gelegt, so wäre ein Bild entstanden, das der Situation angemessener

gewesen wäre. Man kann nur vermuthen, daß der Komponist nicht nur einen besonderen musikalischen, sondern auch theatralischen Effekt im Auge gehabt hat. Und diesen hat er in vollstem Maße erreicht. Die Leidenschaften wurden im Vorhergehenden in einer Weise aufgewühlt, daß es eines beschwichtigenden Gegensatzes bedurfte, der wohl sich nicht besser ausdrücken ließ als in dem kirchlich milden Abschlusse. Als Musikstück betrachtet, ist das Requiem der besondern Beachtung werth. Es ist als Doppelkanon gearbeitet. Sopran und Tenor einerseits, Alt und Baß anderseits singen je einen Kanon in der Oktave. Daß die in ihrer Konsequenz härteste musikalische Form, die des Kanons, auch Momente der höchsten Tragik zu interpretiren vermag, beweisen die letzten Takte desselben. Eine Stimme nach der andern verschwindet, nur noch eine behauptet ihren Platz, bis auch sie verstummt, und dazu der hinsterbende Manfred. Die Lebensgeister verlassen ihn einer nach dem andern. Noch weilt einer; schwindet dieser, verstummst auch Du!

Et lux perpetua luceat ei!

Lassen wir noch einmal die musikalische Dichtung in ihrem Gesammteindruck an unserem geistigen Auge vorüberziehen, so werden wir in ihr eine der bedeutendsten Tonschöpfungen anerkennen müssen. Sie enthält so viele hervorragende Momente, daß eine Aufzählung derselben nutzlos wäre, der Kernpunkt ihrer Vorzüglichkeit liegt wohl in der gelungenen Vereinigung mit der Dichtung. Das Poetische dieser gleichwie das Mysteriöse und Geheimnisvolle mußte auf die Musik übertragen werden, und wer wäre geeigneter gewesen, dieses vollführen zu können, als Robert Schumann. Hatte er doch, als großer Verehrer Jean Paul's, selbst in nicht geringem Maße Romantiker durch frühere Kompositionen bewiesen, daß ihm die musikalische Darstellung des Wunderbaren eine geläufige war, und nur allzuhäufig begegnen wir bei ihm der Neigung, in gewisser Nervosität derartige Stoffe mit der eigenen Stimmung zu messen. Sympathisch vertieft er sich mit dem Dichter, er folgt ihm auf den Pfaden, auch wenn sie durch Gestrüpp über Felsen führen und mildert manches Schroffe der Dichtung durch die Weichheit seiner Harmonien. Er erschüttert uns im Ausdruck der Verzweiflung, in dem der Schwermuth rührt er uns fast zu Thränen. Überall, wo

2*

die Musik zum gesprochenen Worte tritt, gewinnt letzteres, er erhebt das Melodrama zu einer Kunstform.

Wir scheiden von diesem eigenartigen, uns tief ergreifenden Werke mit dem Gefühle der Wehmuth, daß dem, der uns mit diesem geistigen Produkte beschenkte, der Lebensfaden so frühe durchschnitten wurde. Legen wir ihm in ehrender Anerkennung die Palme aufs Grab.

Fr. Chopin's Individualität

von

Franz Liszt.

Frei ins Deutsche übertragen

von

La Mara.

Sonderabdruck als Probe der demnächst erscheinenden Deutschen Ausgabe
von Fr. Liszt's Friedrich Chopin.

14.

Fr. Chopin's Individualität.

Von

Franz Liszt.

Frei ins Deutsche übertragen

von

La Mara.

Eine natürliche Neugier wendet sich dem äußeren Leben hervorragender Menschen zu, deren Denken und Empfinden in Werken der Kunst Gestalt gewonnen, in denen es nun meteorengleich vor den Augen einer erstaunten und entzückten Menge strahlt.

Gern überträgt diese Letztere die von ihnen erregten bewunderungsvollen und sympathischen Eindrücke auf ihre Namen, die sie alsbald vergöttert und zum Symbol der Vornehmheit und Größe machen möchte, in der Voraussetzung, daß die, welche so reine schöne Gefühle ausgesprochen, überhaupt keiner anderen fähig seien. Diesem freundlichen Wohlwollen, dieser vorgefaßten günstigen Meinung aber verbindet sich nothwendig das Bedürfnis, sie durch das Leben derer, auf welche sie sich beziehen, gerechtfertigt zu sehen. Wenn man in den Werken des Dichters seinen seelenvollen Schil-

derungen der zartesten und verschwiegensten Empfindungen folgt, wenn man seinen Genius belauscht, wie er, große Situationen beherrschend, sich ruhig über der Menschen Schicksale erhebt, die Verschlingungen der scheinbar unentwirrbarsten Knoten löst und über alle Größen und Katastrophen der Welt sich zu höchsten Höhen emporschwingt, wenn man ihn mit dem Geheimnis der ganzen Gefühlsskala und ihren Modulationen vertraut sieht: so liegt die Frage wohl nahe, ob diese staunenswerthe Divination das Wunder des aufrichtigen Glaubens an diese Gefühle, oder vielmehr eine geschickte Abstraktion des Gedankens, ein Spiel des Geistes ist?

Man fragt und forscht unwillkürlich, worin das Dasein dieser in den Dienst des Schönen gebannten Menschen sich von dem des gemeinen Haufens unterschied? Wie sich der dichterische Stolz in ihnen bewährte, sobald er mit der Prosa des Lebens und den materiellen Interessen in Widerstreit gerieth? Ob die Liebesgefühle, von denen der Dichter singt, sich in Wahrheit rein erhielten von der Bitterkeit und Eigensucht, die sie gemeinhin vergiften? Ob sie nichts von Flüchtigkeit und Unbestand gewußt, die sie im alltäglichen Leben so häufig des Werthes berauben? Man begehrt zu wissen, ob sie, die so gerechte Entrüstung empfunden, selbst allzeit gerecht gedacht? Ob sie, die die Unbestechlichkeit priesen, niemals ihr eigenes Gewissen verhandelten? Ob sie, die die Ehre feierten, sich nie verzagt gezeigt? Ob sie, die die Tapferkeit so bewundernswerth schilderten, nie ihrer eigenen Schwäche im Stillen gedachten?

Viele haben ein Interesse daran, die Verträge zu kennen, die auf Kosten von Ehre, Redlichkeit und Zartgefühl, zu Gunsten ehrgeiziger Bestrebungen und materiellen Gewinns von denen geschlossen wurden, denen die schöne Aufgabe zufiel, unseren Glauben an edle und große Gefühle aufrecht zu erhalten, indem sie denselben, auch wenn ihnen anderwärts keine Zuflucht mehr bliebe, in der Kunst eine dauernde Stätte bereiten. Denn Vielen dienen ja diese traurigen Verträge, welchen sich Geister unterwerfen, die das Erhabene so hehr darzustellen, das Niederträchtige so zu brandmarken wissen, als unwiderleglicher Beweis dafür, daß es Unmöglichkeit oder Thorheit wäre, dieselben von sich zu weisen. Sie machen diesen Beweis zur willkommenen Grundlage ihrer Behauptung, daß derlei Übereinkünfte zwischen dem Edlen und Unedlen, zwischen dem Großen und Armseligen, dem Häßlichen und dem sittlich Schönen von der

Schwachheit unseres Wesens und der zwingenden Macht der Dinge unzertrennlich sind, da sie zugleich aus der Natur der Menschen und der Dinge hervorgehen.

Bieten nun unselige Beispiele den „Realisten" in der Moral eine beklagenswerthe Stütze für ihre lächerlichen Behauptungen, wie schnell sind sie dann damit fertig, die schönsten Eingebungen des Dichters als eitle Truggebilde zu bezeichnen! Wie überweise dünken sie sich, wenn sie die kluge Lehre von einer honigsüßen und doch rohen Heuchelei, von einem beständigen geheimen Zwiespalt zwischen Worten und Thaten predigen! Mit welch' grausamer Freude führen sie diese Beispiele den Schwachen und Schwankenden vor, deren jugendliche Bestrebungen oder abnehmende Kraft sich, Dank einer bessern Überzeugung, noch solchem Vertrag zu entziehen suchen! Wie tief entmuthigend aber wirkt es auf diese Letzteren, wenn sie bei jeder durch eine Wendung des Lebenswegs bedingten Entscheidung oder Lockung daran gemahnt werden, daß die, welche dem Schönen, Guten und Wahren so ganz hingegeben schienen, doch in ihren Thaten den Gegenstand ihres Kultus und ihrer künstlerischen Begeisterung verleugneten! Müssen sie angesichts solch' schreiender Widersprüche nicht peinvolle Zweifel ergreifen?

Am schmerzlichsten freilich wohl berührt der bittere Spott, der sich über ihre Qualen ergießt, wenn jene Anderen, die Kunst lästernd und verneinend sagen: „Poesie ist Etwas, was sein könnte, aber nicht ist!" Und doch! Die Gottheit bezeugt, jedes Gewissen wiederholt es, die Gerechten erkennen, alle fühlenden Herzen empfinden es, alle Helden und Heiligen thun es kund: die Poesie ist nicht nur ein Schatten, den unsere Einbildungskraft in ungemessener Vergrößerung auf den luftigen Grund des Unmöglichen wirft. Poesie und Wirklichkeit, Dichtung und Wahrheit sind nimmermehr zwei unvereinbare Elemente, die nur neben einander hergehen, aber sich niemals durchdringen können! Zeugt doch selbst Goethe's Wort dafür, wenn er von einem zeitgenössischen Dichter sagt: „Er lebte dichtend und dichtete lebend." Goethe selbst war viel zu sehr Dichter, um nicht zu wissen, daß die Poesie ihren Daseinsgrund und ihre ewige Wahrheit in den schönsten Trieben des menschlichen Herzens findet. Das eben ist das Geheimnis, das der „olympische Greis" in seinen alten Tagen „hineingeheimniste" in sein mächtiges Faustgedicht, dessen letzte Scene uns zeigt, wie die Poesie, die durch die

Einbildungskraft entfesselt, sich den Erdball gewinnt, durch die Phantasie emporgetragen, alle Gebiete der Geschichte beherrscht, in himmlische Sphären zurückkehrt, von der Wahrheit der Liebe und des Leids, der Buße und Fürbitte geleitet.

Wir haben früher einmal an anderer Stelle ausgesprochen: „Nicht minder als der Adel verpflichtet das Genie"*). Heute möchten wir sagen: „Mehr als der Adel noch verpflichtet das Genie". Denn der Adel ist wie Alles, was von Menschen kommt, seiner Natur nach unvollkommen; das Genie dagegen würde wie alles von Gott Kommende naturgemäß vollkommen sein, wenn nicht eben der Mensch es unvollkommen machte. Er allein entstellt es und würdigt es herab, seinen Leidenschaften und Illusionen zu Gefallen. Der Genius hat seine Mission; schon sein Name besagt es, der an die himmlischen Wesen gemahnt, die zu Boten der Vorsehung ausersehen sind. Es ist nicht die Aufgabe des dem Künstler und Dichter verliehenen Genies, das Wahre zu lehren, das Gute zu gebieten. Einer göttlichen Offenbarung allein steht eine solche Macht zu, und eine edle Philosophie bringt sie dem menschlichen Verstand und Gewissen näher. Der Genius der Poesie und Kunst hat vielmehr die Mission, die Schönheit der Wahrheit vor der entzückten und erhobenen Einbildungskraft leuchten zu lassen; durch das Schöne zum Guten Alle anzuregen, die sich zu jenen hohen Regionen des sittlichen Lebens hingezogen fühlen, wo die Großmuth zur Freude, das Opfer zur Lust, der Heldenmuth zum Bedürfnis wird, wo das Mitleid an die Stelle der Leidenschaft tritt und die Liebe nichts fordert, da sie in sich selber genug zum Geben findet. Kunst und Poesie sind eben die Bundesgenossen von Offenbarung und Philosophie, und sie sind ihnen gerade so unentbehrlich, als der Glanz der Farben und die Harmonie der Töne es der vollkommenen Einheit der Natur sind.

Gleich dem Verkünder des Wahren und göttlich Guten, dem Dolmetscher des menschlichen Verstandes und Gewissens, soll auch der Vermittler des Schönen in Poesie und Kunst nicht allein durch die Werke seiner Intelligenz, seiner Einbildungskraft und Eingebung, sondern auch durch die Thaten seines Lebens handeln; er soll sein Singen und Sagen, sein Denken und Thun in Übereinstimmung

*) Über Paganini, nach seinem Tode.

bringen. Das schuldet er sich selbst, schuldet er seiner Kunst und Muse, dafern man seine Poesie nicht eine Truggestalt, seine Kunst nicht ein kindisches Spiel heißen soll. Das Genie des Dichters und Künstlers kann der Poesie und Kunst nur dann wirkliche Wahrheit und Majestät verleihen, wenn sich ihren höchsten und reinsten Bestrebungen die Fruchtbarkeit des Beispiels gesellt, das dem Ausdruck ihrer Begeisterung das Siegel des Glaubens aufdrückt. Ohne das Beispiel des Künstlers und Dichters wird die Majestät der Kunst erniedrigt und verhöhnt, die Wahrheit der Poesie angezweifelt und verleugnet.

Die kalte Erhabenheit oder Uneigennützigkeit einiger strenger Charaktere mag der Bewunderung ruhiger und überlegter Naturen genügen. Leidenschaftlichere, beweglichere Organisationen jedoch, denen jedes laue Mittelmaß abgeschmackt dünkt, die die Freuden der Ehre oder die um jeden Preis erkaufte Lust eifrig erstreben, lassen es nicht bei Beispielen bewenden, deren steifer Form so ganz der Reiz des räthselhaft Anziehenden gebricht. Zu jenen Anderen vielmehr wenden sie den fragenden Blick, die vom siedend heißen Quell des Schmerzes getrunken, der am Fuße der Klippen hervorsprudelt, auf denen sich die Seele ihren Horst erbaut. Sie sagen sich gern los von den greisenhaften Autoritäten und bestreiten deren Kompetenz. Sie klagen sie an, daß sie zu Gunsten ihrer vertrockneten Leidenschaften die Welt an sich reißen, daß sie über Wirkungen gebieten wollen, deren Ursachen sie nicht kennen, daß sie Gesetze ausrufen in Sphären, die ihnen doch unzugänglich sind. Und an denen gehen sie vorüber, die mit schweigsamer Würde das Gute üben, aber der Begeisterung für das Schöne nicht fähig sind.

Nimmt sich die heißblütige Jugend wohl Zeit, ihr Schweigen zu deuten, ihre Probleme zu lösen? Zu rasch ist der Schlag ihres Herzens, um ihr einen tieferen Einblick in die geheimnisvollen Kämpfe und Leiden, das einsame Ringen zu verstatten, die sich zuweilen hinter dem ruhigen Blick des edlen Mannes verbergen. Die stille Einfalt des Gerechten, das heroische Lächeln des Stoicismus verstehen diese erregten Gemüther kaum. Exaltation, Aufregungen sind ihnen Bedürfnis. Ein Bild überredet, Gleichnisse überzeugen sie, Thränen gelten ihnen als Beweise. Lieber als ermüdenden Argumenten geben sie der Sprache der Begeisterung Gehör. So wie sich aber der Sinn für Recht und Unrecht nur langsam bei

ihnen abstumpft, gehen sie auch nicht ungestüm vom Einen zum Andern über. Sie richten ihren neugierigen Blick auf die Dichter und Künstler, deren Bilderreichthum sie hinriß, deren Gestalten und Gedankenschwung sie bewegte und entzückte. Von ihnen begehren sie Aufschluß über die Kräfte, die in ihnen wirken.

In Stunden der Verzweiflung, wo inmitten von Schicksalsstürmen, der innere Sinn für Recht und Unrecht, das betäubte, wenn auch noch nicht schlafende Gewissen einem schweren lästigen Schatze gleicht, der die schwache Barke eines Schicksals oder einer Leidenschaft dem Untergange weiht, wenn man ihn nicht über Bord wirft, versäumt wohl Keiner, der die drohende Gefahr eines grausamen Schiffbruchs bestand, die Schatten ruhmreicher Verstorbenen anzurufen, um von ihnen zu erfahren, ob ihre Bestrebungen immer aufrichtig und dauernd gewesen, um zu unterscheiden, was bei ihnen nur Belustigung, Spekulation des Geistes, oder was eine stete Gewohnheit ihrer Empfindungen war? — Zu solchen Stunden taucht auch die Verleumdung, die zu anderen Zeiten zurückgewiesen wurde, wieder auf. Jetzt bleibt sie nicht müßig; gierig bemächtigt sie sich der Schwächen, der Fehler und Versäumnisse derer, welche die Fehler und Schwächen geißelten — und nicht eine einzige entgeht ihrem Scharfblick. Sie reißt ihre Beute an sich und spürt den Handlungen nach, um mit scheinbarem Recht die Begeisterung verachten zu dürfen, der sie keinen andern Zweck zugesteht, als uns eine angenehme Unterhaltung, eine Zerstreuung für Feinschmecker zu gewähren, wie sie sich die Vornehmen aller Länder zu Zeiten einer erhöhten Civilisation verschaffen. Hartnäckig bestreitet sie der Inspiration des Dichters und Künstlers die Macht, unser Handeln und Entschließen, unser Wollen und Versagen zu beeinflussen.

Die höhnische, schamlose Verleumdung versteht es trefflich, der Geschichte Ernte zu sichten! Das gute Korn läßt sie fallen, indeß sie die Spreu sorglich sammelt, um ihre schwarze Saat über die glanzvolle Schöpfung des Dichters auszustreuen, aus der das reinste Herzensverlangen, die edelsten Phantasiegebilde sprechen. Dann fragt sie in spöttischer Siegesgewißheit: „Was nützen diese Abschweifungen in ein Gebiet, auf dem man keine Frucht erntet? Welchen Werth haben diese Aufregung, dieser Enthusiasmus, die nur auf Berechnung des Vortheils hinauslaufen, während sie die eigennützige Absicht verdecken? Was ist's um diese reine Saat, der

nur die Hungersnoth entkeimt? Was ist's um diese schönen Worte, die nur unfruchtbare Gefühle erzeugen? Ein Zeitvertreib für Paläste, den Bürgerstand und Hütte theilen, wenngleich nur naive Gemüther das Erdichtete für Ernst nehmen, im gutmüthigen Glauben, daß Poesie zur Wirklichkeit werden könne!"

Mit welch' anmaßendem Spott weiß die Verleumdung dann wieder den edlen Aufschwung und die unwürdige Herablassung des Dichters, den schönen Gesang und die strafbare Leichtfertigkeit des Künstlers hervorzuheben! Wie überlegen blickt sie herab auf den löblichen Fleiß der „guten Leute", die sie wie Schalthiere betrachtet, welche über die Unbeweglichkeit einer dürftigen Organisation nicht hinauskommen; nicht minder auf den Stolz der Stoiker, die es noch weniger als jene Ersten über sich gewinnen, der athemlosen Jagd nach dem Glücke mit seinen eitlen Freuden und Augenblicks-Genüssen zu entsagen! Wie bevorzugt fühlt sich die Verleumdung in der logischen Übereinstimmung ihres Strebens und Verneinens! Wie rasch triumphirt sie über das Zaudern, die Unentschiedenheit, das Widerstreben derer, welche die Gaben der Phantasie, des Geistes und Herzens für vereinbar mit einem unbescholtenen Charakter und einem Wandel halten, der in seiner makellosen Reinheit nie das poetische Ideal verleugnet!

Wie müßte uns demnach nicht tiefe Traurigkeit überkommen, so oft wir den Dichter ungehorsam sehen gegen die Eingebungen der Musen, die ihm doch so gut lehren könnten, aus seinem Leben das schönste seiner Gedichte zu gestalten? Welch' unglückselige Zweifelsucht, welche Entmuthigung und Glaubensuntreue haben oft die Schwächen des Künstlers zur Folge! Wie Viele, die an der göttlichen Offenbarung, welche sie nicht kennen, zweifeln, belächeln voll bittrer Verachtung die menschliche Philosophie und wissen nicht mehr, woran sie sich halten, an was sie glauben sollen, wenn nicht an die Macht des Schönen, nicht an den Genius!

Und dennoch wäre es Gotteslästerung, wollte man gegen derartige Verirrungen den gleichen Bannstrahl schleudern, der die Sklavendemuth der Gemeinheit oder die prahlerische Schamlosigkeit trifft. Es wäre Gotteslästerung; denn wenn die That des Dichters zuweilen auch seinen Gesang Lügen strafte, hat sein Gesang nicht mehr noch seine That beschämt? Vermag sein Werk nicht viel entschiedener noch heilsam und tugendförderlich zu wirken als seine

Handlung vielleicht nachtheilig wirkt? Es ist wahr, das Böse ist ansteckend; das Gute aber ist fruchtbar! Und wenn auch die Zeitgenossen das frevelnde Genie, den durch unrechtmäßig erworbenen Luxus befleckten Dichter, den durch seine Thaten sein Ideal beschimpfenden Künstler verurtheilen, die Nachwelt vergißt diese bösen Könige im Reiche des Gedankens, wie sie den bösen König vergaß, der in Uhland's Ballade die geweihte Person des Sängers mißkannte. Sie überantwortet ihr Gedächtnis dem Hochgericht des Nicht-Seins. Ihre Geschichte kennt Keiner mehr, während ihre erhabenen Werke von Jahrhundert zu Jahrhundert die Seelen erquicken, die nach dem Schönen dürsten.

Der seinem Glauben abtrünnige Dichter und Künstler ist demgemäß nimmermehr mit denen zu vergleichen, deren Tod nur die schlimme Spur ihrer Laster, nur die Trümmer hinterläßt, die sie aufhäuften, als sie, die „den Wind gesäet, den Sturm ernteten". Sie sühnen nicht das vergängliche Unrecht, das sie gethan, durch einen bleibenden Segen, den sie gestiftet. Ungerecht wäre es also, Dichter und Künstler zu schmähen, ohne zuvor auf die schwere Schuld derer hinzuweisen, die ihnen erst den Weg dazu bahnten; auf den Fürsten, der seinen berühmten Namen unwürdig trägt, den Finanzmann, der Ströme Goldes in den unersättlichen Rachen der Verderbnis hinabschüttet. Auf ihre Stirn drücke man zuvörderst der Schande Brandmal! Dann mag man auch Dichter und Künstler richten; doch nicht früher! Mögen die voranschreiten durch das Kaudinische Joch der Schande, die auf dem Theater der großen Welt, auf der Marktschreierbühne einer schmarotzenden Mode und eines unehrenhaften Erfolgs die Ersten waren, und die kein Lösegeld aufweisen können, das sie von dem Urtheilsspruch einer heiligen Entrüstung loszukaufen vermöchte! Dichter und Künstler sind im Besitz solchen Lösegeldes. Mögen sie niemals auf dasselbe rechnen, aber möge man es ihnen auch nie streitig machen!

Selbst wenn der Dichter, statt seinen Adlerflug zur Sonne zu nehmen, seine Überzeugungen unwürdigen Leidenschaften und Vortheilen unterordnet, hat er darum doch nichtsdestoweniger Gesinnungen verherrlicht, die, auch wenn sie sein Leben verdammen, doch seine Werke durchdringen und diesen einen ungleich weittragenderen Einfluß als seinem Privatleben verleihen. Selbst wenn der Künstler den Versuchungen einer unreinen oder strafbaren Liebe unterliegt,

wenn er Wohlthaten und Gunstbezeigungen annimmt, die ihn erröthen machen und demüthigen, hat er doch nichtsdestoweniger das Ideal der Liebe, entsagungsvoller Tugend und unschuldiger Reinheit mit einem unsterblichen Glorienschein geschmückt. Seine Schöpfungen überleben ihn. Sie werden die Liebe zum Wahren, das Streben zum Guten noch in Tausenden von Seelen verbreiten, nachdem die seine anderwärts die hier begangenen Sünden abgebüßt hat und sich im Lichte des Guten sonnt, das sie geträumt. In Wahrheit, mehr Trost und Erhebung haben des Dichters und Künstlers Werke gespendet als die Schwankungen ihres äußeren Daseins Unheil zu wirken vermochten!

Die Kunst ist mächtiger als der Künstler. Seine Gestalten und Helden haben ein von seinem unsteten Willen unabhängiges Leben; denn sie sind eine Offenbarung des unwandelbar Schönen. Minder vergänglich als er, gehen sie in unverwelklicher Jugend von Generation zu Generation über, eine erlösende Kraft für ihren Urheber in sich tragend. Wie man jede gute That auch eine schöne nennen kann, kann man jedes schöne Werk ebensowohl als ein gutes bezeichnen. Offenbart sich das Wahre nicht nothwendig auf irgend eine Weise auch im Schönen, während das Falsche aus sich selbst nur das Häßliche erzeugen kann? Und geht für die Naturen, die mehr vom Gefühl als vom Verstand beherrscht werden, das Gute aus dem Schönen nicht fast ebenso nothwendig hervor als aus dem Wahren, da es doch eben die Quelle des Einen wie des Andern ist?

Wenn nun leider Manche von denen, welche die Thaten ihrer künstlerischen Begeisterung unsterblich machten, gleichwohl ihre Begeisterung erstickten und ihr Ideal mit Füßen traten, sodaß ihr trauriges Beispiel Vielen verderblich ward, so haben sie dagegen vielen Anderen durch ihr Genie Kräftigung und Ermuthigung, Stärkung im Wahren und Guten geboten. Nachsicht wäre darum ihnen gegenüber wohl nur Gerechtigkeit. Wie schwer aber ist es Gerechtigkeit zu fordern! Wie mißlich ist es, vertheidigen zu sollen, wo man nur bewundern, entschuldigen, wo man nur verehren möchte!

Welche Genugthuung gewährt es daher dem Freund, ein Leben in's Gedächtnis zurückzurufen, in dem man keinen verletzenden Mißlaut, keinen nachsichterheischenden Widerspruch, keinen schwer entschuldbaren Irrthum, kein störendes Extrem zu beklagen hat! Wie

stolz nennt der Künstler den Namen dessen, deß' Leben bezeugt, daß nicht nur die apathischen Naturen — die, keiner Verführung wie keiner Täuschung fähig, sich leicht auf die strenge Beobachtung ehrbarer Gesetze beschränken — eine Seelengröße zu behaupten im Stande sind, welche keinem Schicksalsschlage unterliegt und sich in keinem Augenblick des Lebens verleugnet! Das eben macht Chopin's Andenken nicht allein den Freunden und Künstlern, denen er auf seinem Lebensweg begegnete, sondern auch den unbekannten Freunden seines Schaffens, wie den Künstlern doppelt theuer, die seiner Nachfolge werth zu sein trachten.

Nicht in der verstecktesten Falte seines Herzens barg Chopin eine Regung, einen Gedanken, die nicht vom zartesten Ehrgefühl, von der edelsten Harmonie der Empfindungen eingegeben gewesen wären. Und doch schien nie eine Natur mehr berufen, sich wunderliche Einfälle, plötzliche Sonderbarkeiten, verzeihliche aber unerträgliche Schwächen vergeben zu lassen. Seine Einbildungskraft war glühend, sein Empfinden steigerte sich bis zur Heftigkeit — seine körperliche Organisation war schwach und kränklich. Wer mag die aus solchem Gegensatz entspringenden Leiden ergründen? Sie waren sicherlich peinvoll genug, und dennoch trug er sie nie zur Schau. Wie ein Heiligthum hütete er sein eigenes Geheimnis und verbarg seine Leiden vor Aller Blicken unter der undurchdringlichen Heiterkeit einer stolzen Resignation.

Die Zartheit seines Körpers wie seiner Seele legte ihm das weibliche Märtyrerthum ewig uneingestandener Qualen auf und gab seinem Schicksal einige weibliche Züge. Durch seine schwache Gesundheit vom Kampfplatz gewöhnlicher Thätigkeit ausgeschlossen, ohne Neigung, sich dem unnützen Schwarm summender Hornissen und Bienen zu einen, die den Überfluß ihrer Kraft vergeuden, schuf er sich eine Zelle abseits der gebahnten und betretenen Wege. Weder Abenteuer, noch Verwicklungen, noch Episoden zeichneten sein Leben aus; er vereinfachte dasselbe vielmehr nach Kräften, so wenig günstig sich ihm hierbei die Umstände erwiesen. Seine Empfindungen und Eindrücke bildeten für ihn die Ereignisse, die ihm wichtiger und bedeutsamer erschienen als die Wechselfälle der Außenwelt. Mit den Stunden, die er regelmäßig und beharrlich ertheilte, erfüllte er gleichsam seine tägliche häusliche Aufgabe, der er mit Gewissenhaftigkeit und Befriedigung oblag. Er ergoß sein ganzes Herz in seine

Kompositionen, wie Andere es im Gebet ergießen. Da strömte er all' die zurückgedrängten Gefühle, all' die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, welche die fromme Seele im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gott laut werden läßt. Was jene nur knieend stammelt, das künden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte versteht, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen.

Die Sorgfalt, mit der Chopin das unruhige (den Deutschen wohl als unästhetisch geltende) Hin und Her, jede überflüssige Abschweifung und Zersplitterung des Lebens vermied, hat es mit sich gebracht, daß das seine arm an äußeren Ereignissen blieb. In unbestimmten Linien erscheint sein Bild, wie von einem blauen Duft umflossen, der sich verflüchtigt, wenn ihn die neugierige Hand zu greifen vermeint. An keiner hervorragenden That, an keinem Drama, keiner Knotenschürzung und -Lösung hat er sich betheiligt. Auf keine Existenz hat er entscheidenden Einfluß geübt. Seine Leidenschaft griff nie in Anderer Wünsche ein; seines Geistes Herrschaft schädigte und unterdrückte keinen Anderen. Den Despotismus des Herzens hat er nie geübt, nie die erobernde Hand an ein fremdes Schicksal gelegt: er suchte Nichts und Etwas zu fordern hätte er verschmäht. Wie von Tasso konnte man von ihm sagen:

Brama assai, poco spera, nulla chiede.
(Viel ersehnt er, wenig hofft er, nichts verlangt er.)

Aber er entschlüpfte auch allen Verbindungen, allen Freundschaftsverhältnissen und Fesseln, die ihn mit fortzureißen und in unruhvollere Kreise zu ziehen drohten. Bereit, Alles zu geben, gab er sich selbst doch nicht. Vielleicht war er sich bewußt, welch' rückhaltlose Hingebung und Liebe er verdiene und zu theilen fähig sei. Vielleicht auch dachte er wie manche Anspruchsvolle, daß Liebe und Freundschaft Nichts sind, wenn sie eben nicht Alles sind. Wer weiß, ob es ihm nicht mehr kostete, sich mit solcher Theilung zu begnügen, als es ihm gekostet haben würde, an diesen Gefühlen vorüberzugehen und sie nur in unrealisirbarem Ideale zu kennen! War dem also, so hat doch Keiner sicher darum gewußt; denn er sprach kaum von Liebe und Freundschaft. Er war nicht anspruchsvoll, gleich Jemandem, dessen Rechte und begründete Anforderungen Alles weit übersteigen würden, was man ihm zu bieten vermöchte. In das Allerheiligste seines Herzens drangen selbst seine nächsten

Bekannten nicht ein und, dem äußeren Leben abgekehrt, verschloß er es so wohl, daß man kaum seine Existenz ahnte.

Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessiren, was die Andern beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen. Opferte er wenig von seiner Zeit, so gab er die, welche er opferte, auch ganz und ohne Vorbehalt. Was er geträumt und gewünscht, erstrebt und errungen hätte, wenn seine schlanke weiße Hand den goldenen Saiten seiner Leier eherne zu vermählen vermocht hätte, darnach fragte ihn Niemand, Niemand behielt ja in seiner Gegenwart Muße, daran zu denken. Seine Unterhaltung wandte sich selten aufregenden Gegenständen zu. Er glitt über dieselben hinweg, und da er haushälterisch mit seinen Minuten umging, war das Gespräch leicht durch die Ereignisse des Tages ausgefüllt. Sorglich wehrte er namentlich jede Redewendung ab, die ihn zum Gegenstand nehmen konnte. Doch forderte seine Individualität die fraglustige oder grübelnde Neugier keineswegs heraus. Das Wohlgefallen an ihm war ein zu unwillkürliches, als daß es zur Reflexion Zeit ließ.

Seine ganze persönliche Erscheinung schien in ihrer Harmonie keines Kommentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistvoll als träumerisch; sein Lächeln fein und mild, nie bitter. Sein Teint war zart und durchsichtig, sein blondes Haar seidenartig, seine gebogene Nase ausdrucksvoll, seine Gestalt von mittlerer Größe, sein Gliederbau schwach. Seine Bewegungen zeigten sich anmuthig und wechselreich; die Stimme klang ein wenig gedämpft, oft fast erstickt. Haltung und Manieren trugen ein so vornehmes Gepräge, daß man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Winde, deren auf zartem Stiel sich wiegender Kelch von wunderbarer Farbenpracht, aber von so duftigem Gewebe ist, daß er bei der leisesten Berührung zerreißt.

Im Verkehr mit der Welt bewahrte er eine Gleichmäßigkeit der Stimmung, die sich durch keinen Verdruß stören läßt, da sie sich auf keinen Wunsch, keine Erwartung stützt.

Meist war er heiter. Mit raschem Blick entdeckte sein scharfer Geist das Lächerliche, auch wo es nicht allen Augen sichtbar auf der Oberfläche lag. Im Geberdenspiel entfaltete er eine nicht leicht zu erschöpfende spaßhafte Laune. Er vergnügte sich oft damit, in scherzhaften Improvisationen die musikalischen Formeln und eigen-

thümlichen Gewohnheiten gewisser Virtuosen wiederzugeben, ihre Bewegungen und Geberden, wie ihren Gesichtsausdruck mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die augenblicklich die ganze Persönlichkeit vergegenwärtigte. Seine Züge wurden dann völlig unkenntlich, so fremdartig wußte er sie umzugestalten. Aber selbst wenn er das Häßliche und Groteske darstellte, verlor er nicht seine natürliche Anmuth; selbst der Grimasse gelang es nicht, ihn unschön erscheinen zu lassen. Seine Heiterkeit war um so pikanter, als er sie stets innerhalb der maß- und taktvollsten Grenzen hielt. Ein unpassendes Wort, eine unangebrachte Lebhaftigkeit erachtete er selbst im vertraulichen Kreis für anstößig.

Schon in seiner Eigenschaft als Pole war Chopin nicht ohne Malice. Sein beständiger Umgang mit Berlioz, Hiller und anderen nicht weniger schlagfertigen und sarkastischen Berühmtheiten der Zeit verfehlte nicht, seine schneidenden Bemerkungen, seine ironischen und doppelsinnigen Antworten noch mehr zu verschärfen. Beißende Entgegnungen hatte er unter Anderem für Solche bereit, die sein Talent in indiskreter Weise auszubeuten suchten. So erzählte sich ganz Paris eines Tages die Abfertigung, die er einem übelberathenen Gastgeber zu Theil werden ließ, als dieser ihm, nachdem man den Speisesaal verlassen, ein geöffnetes Klavier zeigte. Für sein voreiliges Versprechen, seinen Gästen das seltene Dessert einiger von Chopin ausgeführter Musikstücke vorzusetzen, mußte er erfahren, daß er die Rechnung ohne den Wirth gemacht hatte. Chopin weigerte sich anfangs. Als aber die Bitten immer lästiger und zudringlicher wurden, sagte er mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja fast gar nichts gegessen!" — Gleichwohl war diese Art Schlagfertigkeit bei ihm mehr angeeignete Geschicklichkeit als natürliches Vergnügen. Er verstand das Rappier und den Degen zu führen, anzugreifen und zu pariren. Hatte er seinem Gegner aber die Waffe entwunden, so warf er Handschuh und Visir hinweg und dachte nicht weiter daran.

Dadurch daß er das Gespräch von seiner eigenen Person ein- für allemal abwandte und über sein Empfinden unverbrüchliches Schweigen beobachtete, hinterließ er den der vornehmen Menge so willkommenen Eindruck einer Persönlichkeit, die uns unwiderstehlich anzieht, ohne daß wir hinter ihren Lichtseiten dunkle Schatten, im

Gefolge ihrer liebenswürdigen Heiterkeit unbequeme Schmerzensausbrüche befürchten müßten — eine Reaktion, wie sie bei jenen Naturen unvermeidlich ist, von denen das Wort gilt: Ubi mel, ibi fel (Wo Honig ist, ist Galle). Obgleich die Welt dem eine derartige Reaktion verursachenden Schmerz eine gewisse Ehrerbietung nicht versagen kann, obgleich er sogar den Reiz des Unbekannten auf sie übt und ihr eine Art Bewunderung abfordert, mag sie denselben doch nur aus der Ferne. Sie flieht seine ruhefeindliche Nähe und legt zwar bei seiner Schilderung tiefe Rührung an den Tag, kehrt aber seinem Anblick den Rücken. Chopin's Gegenwart war daher jederzeit hochwillkommen. In dem Wunsch, unerrathen zu bleiben, jede Mittheilung über sein Ich verschmähend, beschäftigte er die Gesellschaft mit Allem, nur nicht mit sich selbst; sodaß seine innere Persönlichkeit unberührt und unter ihrer glatten Außenseite, die bei aller Höflichkeit keine Annäherung gestattete, unzugänglich blieb.

Ob auch selten gab es doch Augenblicke, wo wir ihn in tiefer Bewegung überraschten. Wir sahen wie er sich dermaßen entfärbte, daß er das Ansehen einer Leiche gewann. Trotz der größten Erregtheit jedoch blieb er gefaßt. Er verhielt sich dann nach seiner Gewohnheit wortkarg über das, was in ihm stürmte. Eine Minute der Sammlung verbarg sofort das verrathene Geheimnis des ersten Eindruckes. Seine unmittelbar darauf folgenden Bewegungen schon — eine so anmuthige Natürlichkeit er denselben auch zu geben verstand — waren das Ergebnis einer Reflexion, deren energischer Wille den Widerstreit zwischen moralischer Gewalt und physischer Schwäche beherrschte. Diese seiner inneren Heftigkeit beständig gebietende Herrschaft erinnerte an die melancholische Überlegenheit mancher Frauen, die ihre Kraft in der Zurückhaltung und Einsamkeit suchen, da sie die Unfruchtbarkeit ihrer Zornesausbrüche kennen und das Geheimnis ihrer Leidenschaft zu eifersüchtig hüten, um es ohne Noth Preis zu geben.

Chopin war großmüthig im Verzeihen. Kein Groll gegen den, der ihn beleidigt hatte, blieb in seinem Herzen zurück. Wie aber derartige Verletzungen ihm tief in's Herz schnitten, gährten sie in unbestimmten Schmerzen und Qualen in ihm fort, so daß, auch wenn er des Anlasses längst nicht mehr gedachte, er noch die verborgene Wunde fühlte. Dessenungeachtet gelangte er, kraft des

Zwanges, den er seinem Empfinden in strenger Pflichtübung auferlegte, selbst dahin, für die Dienste einer mehr wohlwollenden als feinfühligen Freundschaft dankbar zu sein, auch wenn dieselbe ihn im Stillen verletzte. Gerade die Kränkungen der Taktlosigkeit sind am schwersten für nervöse Naturen zu ertragen, die durch beständige Unterdrückung ihrer Gefühlsregungen einer Reizbarkeit verfallen, welche, obgleich sie sich nie gegen die wahren Motive richtet, doch mit Unrecht für eine unmotivirte gelten würde. Die Linie der feinen Sitte nur um eines Schrittes Breite zu überschreiten, war eine Versuchung, die Chopin, wie es scheint, nicht kannte, und gleicherweise hütete er sich, stärkeren, barscheren Naturen als die seine gegenüber, das Mißbehagen spüren zu lassen, das ihm die Berührung mit ihnen verursachte.

Seine Zurückhaltung im Gespräch erstreckte sich auf alle die Gegenstände, an welche sich der Fanatismus der Meinungen heftet. Einzig daraus, daß er sie nicht in den engen Kreis seiner Wirksamkeit zog, konnte man seine Ansicht über eine Sache folgern. Aufrichtig religiös und dem Katholicismus ergeben, berührte Chopin doch nie diese Dinge; er behielt seinen Glauben für sich, ohne ihn nach außen zur Schau zu tragen. Man konnte lange mit ihm bekannt sein und doch von seinen Ansichten in dieser Beziehung keine genaue Vorstellung haben. Es ist selbstredend, daß er in den Kreisen, in die er durch seine näheren Bekannten allmählich hineingezogen wurde, darauf verzichten mußte, die Kirche zu besuchen, mit der Geistlichkeit zu verkehren, kurz seinem religiösen Drange in natürlicher Weise zu genügen, wie dies in seinem Vaterlande üblich ist, wo jeder anständige Mensch erröthen und es als ärgste Beleidigung betrachten würde, wenn man ihn für einen schlechten Katholiken hielte, oder von ihm sagte, daß er nicht als guter Christ handle. Andererseits ist es natürlich, daß wenn man sich häufig und lange der religiösen Gebräuche enthält, man denselben nothwendig endlich mehr oder weniger entfremdet. Obgleich er nun, um seinen neuen Bekannten durch Begegnung mit einer Soutane in seinem Hause kein Ärgernis zu bereiten, seinen Verkehr mit den in Paris lebenden polnischen Geistlichen einstellte, hörten diese doch nie auf, in ihm einen ihrer edelsten Landsleute zu verehren und durch ihre gemeinsamen Freunde Kunde von ihm zu empfangen.

Sein Patriotismus bezeugte sich in der Richtung seines Ta-

lentes, in der Wahl seiner Freunde, der Vorliebe für seine polnischen Schüler, in den häufigen und wichtigen Diensten, die er seinen Landsleuten erwies. Wir erinnern uns jedoch nicht, daß er je Vergnügen daran gefunden hätte, seine patriotischen Gefühle auszusprechen, von Polen, seiner Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft des Längeren zu reden, oder historische Fragen, die sich daran knüpften, zu berühren. Leider nährten sich die politischen Gespräche, welche Polen zum Gegenstand hatten, nur zu oft vom Haß gegen den Eroberer, von der Entrüstung über eine Ungerechtigkeit, die um Rache gen Himmel schreit, von den Wünschen und Hoffnungen einer glänzenden Wiedervergeltung, die dem Sieger den Untergang bereitet. Chopin, der, innerhalb einer Art Waffenstillstandes in der langen Leidensgeschichte Polens, so gut gelernt hatte, sein Vaterland über Alles zu lieben, hatte nicht Zeit gehabt, hassen zu lernen, von Rache zu träumen, sich der Hoffnung auf Züchtigung eines tückischen Siegers hinzugeben. Er begnügte sich damit, den Besiegten zu lieben, mit dem Unterdrückten zu weinen, das, was er liebte, in Tönen zu verherrlichen, ohne sich kampflustig mit diplomatischen und militärischen Voraussagungen zu befassen, deren revolutionäre Tendenz seiner Natur antipathisch war. Die Polen, die jede Aussicht, das famose auf die Theilung ihres Landes basirte „europäische Gleichgewicht" zu zerbrechen, mehr und mehr dahinschwinden sahen, waren der Überzeugung, daß die Welt angesichts eines derartigen Verbrechens gegen das beleidigte Christenthum aus ihren Fugen gehen müsse. Ob sie damit allsosehr Unrecht hatten, wird die Zukunft lehren. Chopin aber, der eine solche Zukunft noch nicht vorauszusehen vermochte, wich unwillkürlich vor Hoffnungen zurück, die ihm Menschen und Dinge zu Verbündeten gaben, die er nur als Faktoren ansah.

Unterhielt er sich ja zuweilen über die in Frankreich so vielfach erörterten Ereignisse, über die ebenso lebhaft angegriffenen als warm vertheidigten Meinungen und Ideen, so geschah dies mehr, um das ihm daran falsch und irrig Erscheinende zu bezeichnen, als um eine eigene Ansicht geltend zu machen. Zu mehreren der hervorragendsten Fortschrittsmänner unserer Tage in fortgesetzte Beziehung gebracht, ging er im Verkehr mit denselben, trotz der Übereinstimmung ihrer Ideen nicht über eine wohlwollende Gleichgültigkeit hinaus. Oft genug ließ er sie stundenlang unter einander das

Wort führen und sich erhitzen, indeß er dabei im Zimmer auf und ab spazierte, ohne nur die Lippen zu öffnen. Manchmal wurden seine Schritte ungleichmäßig; doch achtete Niemand darauf als die minder vertrauten Gäste dieses Kreises. Sie beobachteten auch, wie er beim Anhören gewisser Ungeheuerlichkeiten nervös zusammenzuckte. Seine Freunde aber erstaunten, wenn man ihnen davon sprach. Sie bemerkten nicht, daß er nur neben, aber nicht mit ihnen lebte und ihnen weder Etwas von seinem „besseren Ich" gab, noch auch immer das annahm, was man ihm gegeben zu haben meinte.

Wir sahen ihn oft inmitten der lebhaftesten Gespräche in Schweigen versunken. Die Aufregung der Redenden ließ diese seine Anwesenheit vergessen. Wir aber verloren häufig den Faden ihrer Raisonnements, um unsere Aufmerksamkeit seinem Antlitz zuzuwenden. Unmerkbar verzog und umdüsterte es sich, wenn Gegenstände, welche die ersten Bedingungen der socialen Existenz betreffen, vor ihm mit einem energischen Eifer verhandelt wurden, als hinge die augenblickliche Entscheidung unsers Schicksals, Tod und Leben davon ab. Hörte er Unvernünftiges so ernsthaft besprechen, leere und falsche Argumente so unerschütterlich vorbringen, so schien er körperlich zu leiden, als habe er eine Folge von Dissonanzen, eine musikalische Kakophonie gehört. Zu andern Malen auch ward er traurig und träumerisch. Dann erschien er wohl wie ein Reisender am Bord eines Schiffes, das der Sturm auf hoher See dahin treibt. Horizont und Sterne betrachtend, vom fernen Vaterlande träumend, folgt er den Bewegungen der Matrosen; er gewahrt ihre Fehlgriffe, aber er schweigt, da ihm die Kraft gebricht, mit eigner Hand in die Taue des Segelwerks einzugreifen.

Sein feiner Verstand hatte ihn bald von der Unfruchtbarkeit der meisten politischen, philosophischen und religiösen Reden und Erörterungen überzeugt. So gelangte er frühzeitig dahin, die Lieblingsmaxime eines ausgezeichneten Mannes auszuüben, die wir, als Ergebnis der misanthropischen Weisheit seines Alters, häufig von ihm aussprechen hörten und die, während sie damals unsere Unerfahrenheit in Staunen setzte, uns späterhin durch ihre traurige Wahrheit überrascht hat. „Sie werden sich eines Tages gleich mir überzeugen, daß es kaum möglich ist, über irgend Etwas mit irgend Jemandem zu reden", pflegte der Marquis Jules de Noailles den jungen Leuten, die er mit seinem Wohlwollen beehrte, zuzurufen, wenn sie sich in

naiven Meinungskämpfen zu all zu großem Eifer hinreißen ließen. Il mondo va da se! (Die Welt geht von selbst) schien Chopin zu sich selber zu sagen, so oft er die vorübergehende Neigung, ein Wort in den Streit hineinzuwerfen, unterdrückte, als wolle er seine müßige Hand trösten und mit seiner Laute versöhnen.

Die Demokratie stellte sich seinen Augen als ein Gemisch zu verschiedenartiger, unruhiger und wilder Elemente dar, um ihm sympathisch zu sein. Zwei Jahrzehnte früher bereits hatte man das Auftauchen der socialen Fragen einem neuen Barbareneinfall verglichen. Chopin ward besonders peinlich von diesem ihn erschreckenden Vergleich getroffen. Er sah von den modernen Hunnen und ihren Attila's nicht das Heil Roms und das mit diesem zusammenhängende Heil Europa's kommen. Er gab sich nicht der Hoffnung hin, daß unter ihren Zerstörungen und Verwüstungen die zur europäischen gewordene christliche Civilisation erhalten bleiben werde. Er verzweifelte daran, daß vor ihren Verheerungen die Kunst mit ihren Denkmälern, die Möglichkeit jenes verfeinerten Lebens zu retten sei, das Horaz besingt und das die Brutalitäten eines agrarischen Gesetzes nothwendig tödten, da sie in Ermangelung von Freiheit und Gleichheit den Tod geben. Aus der Ferne verfolgte er die Ereignisse, und eine Schärfe des Blicks, die man ihm kaum zugetraut hätte, ließ ihn oftmals Dinge voraussagen, die selbst Besserunterrichteten unerwartet kamen. Entschlüpften ihm Bemerkungen dieser Art, so pflegte er dieselben doch nicht weiter auszuführen. Erst nachdem sie ihre thatsächliche Bestätigung erfahren, ward man auf sie aufmerksam.

In einem einzigen Falle nur wich Chopin von seiner vorsätzlichen Schweigsamkeit und Neutralität ab. In Sachen der Kunst entsagte er der gewohnten Zurückhaltung; hier gab er unter allen Umständen sein Urtheil klar und bündig kund, machte er seinen Einfluß und seine Überzeugung geltend. Es war gleichsam ein stummes Zeugnis seiner großen Künstlerautorität, deren er sich in diesen Fragen vollbewußt war. Indem er den Letzteren durch seine Kompetenz zu erhöhtem Ansehen verhalf, ließ er über seine Auffassungsweise derselben niemals in Zweifel. Mehrere Jahre hindurch legte er bei Vertheidigung seiner Sache einen leidenschaftlichen Eifer an den Tag. Es war dies zur Zeit des auf beiden Seiten mit gleicher Lebhaftigkeit geführten Kampfes zwischen der romanti-

schen und klassischen Richtung. Offen gesellte er sich den Vertretern der ersteren bei, ob er auch nichtsdestoweniger den Namen Mozart's auf seine Fahne schrieb. Gewohnt sich mehr an den Grund der Dinge als an Worte und Namen zu halten, genügte es ihm, in dem unsterblichen Schöpfer des Requiem, der Jupitersymphonie und andrer großer Werke die Grundlagen, Keime und Anfänge aller der von ihm selbst gebrauchten Freiheiten zu erkennen, um in ihm einen der Ersten zu ehren, die seiner Kunst neue Gesichtskreise eröffneten. Erweiterte er dieselben doch selbst durch Entdeckungen, welche die alte Welt mit einer neuen bereicherten.

Im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, bildete sich in der Musik wie in der Litteratur eine neue Schule und junge Talente traten hervor, die in aufsehenerregender Weise das Joch der alten Formen abschüttelten. Kaum war die politische Gährung der ersten Jahre nach der Julirevolution gedämpft, als sie sich mit aller Macht auf die Fragen der Litteratur und Kunst übertrug, die sich der Aufmerksamkeit und Theilnahme Aller bemächtigten. Die Romantik war an der Tagesordnung, und mit Erbitterung wurde der Kampf für oder wider dieselbe geführt. Da gab es keinen Waffenstillstand zwischen denen, die keine andere Kompositionsweise als die bisher übliche zulässig fanden, und jenen Andern, die bezüglich der Wahl der seiner Idee anzupassenden Form volle Freiheit für den Künstler forderten, von der Meinung ausgehend, daß wenn das Gesetz der Form in deren Übereinstimmung mit dem auszudrückenden Gefühl zu finden sei, jede verschiedene Gefühlsweise auch nothwendig eine verschiedene Ausdrucksweise bedinge.

Die Einen, die an die Existenz einer unwandelbaren Form, die in ihrer Vollkommenheit das absolut Schöne repräsentirt, glaubten, beurtheilten jedes Werk aus diesem voreingenommenen Gesichtspunkt. Mit der Behauptung, daß die großen Meister bereits die äußersten Grenzen der Kunst und deren höchste Vollendung erreicht hätten, ließen sie den ihnen nachfolgenden Künstlern keine andere Ruhmesaussicht übrig, als sich durch Nachahmung Jenen mehr oder minder zu nähern. Selbst um die Hoffnung, ihnen ebenbürtig zu werden, betrog man sie; da die Vervollkommnung eines Stils doch nimmer dem Verdienst der Erfindung gleichkommen kann. Die Anderen dagegen stellten in Abrede, daß dem Schönen eine feste und absolute Form beizumessen sei. Die verschiedenen in der Geschichte

der Kunst auftretenden Stile erschienen ihnen wie Zelte, die man auf dem Weg zum Ideal errichtete: zeitweilige Ruhepunkte, die das Genie von Epoche zu Epoche erreicht und die seine Erben bis zur letzten Konsequenz ausnutzen, die aber seine rechtmäßigen Nachkommen zu überspringen berufen sind. Die Einen wollten die Inspirationen der verschiedensten Zeiten und Naturen in den gleichen symmetrischen Raum einzwängen. Die Andern begehrten für jede derselben das Recht, sich ihre eigene Sprache und Ausdrucksweise zu schaffen. Einzig und allein der Regel mochten sie sich unterwerfen, die sich aus der unmittelbaren Wechselbeziehung zwischen Idee und Form ergiebt und die Gemäßheit Beider gebietet.

So bewundernswerth die vorhandenen Muster auch sind und sein mögen, den hellsehenden Augen Chopin's schien es doch, als ob in ihnen weder alle Empfindungen, denen die Kunst ihr verklärendes Leben zu verleihen vermag, noch alle Formen, über die sie verfügt, erschöpft seien. Nicht bei der Vortrefflichkeit der Form an sich verweilte er. Er erstrebte sie nur insoweit als ihre tadellose Gestaltung für die vollkommene Offenbarung des Gefühlsinhaltes unentbehrlich ist; denn er wußte, daß dieser Letztere nur mangelhaft zum Ausdruck gelangt, wenn eine unvollkommene Form, gleich undurchsichtigem Schleier, seine Ausstrahlung auffängt. Der poetischen Inspiration ordnete er die Arbeit des Handwerks unter, indem er dem Genie die mühereiche Aufgabe stellte, selbstschöpferisch eine Form zu bilden, welche den Erfordernissen des auszusprechenden Gefühls genügt. Seinen klassischen Gegnern aber machte er den Vorwurf, daß sie die Begeisterung in ein Prokrustesbett zwängen, wenn sie nicht zugestehen, daß gewisse Gedanken und Empfindungen innerhalb gewisser vorausgegebener Formen unausdrückbar sind. Er klagte sie an, daß sie die Kunst somit von vornherein aller der Werke berauben, welche ihr neue Ideen in Gestalt neuer Formen zugeführt haben würden, wie solche sich aus der immer fortschreitenden Entwickelung des Menschengeistes, der seinen Gedanken verbreitenden Instrumente, der materiellen Hilfsquellen der Kunst ergeben.

Chopin wollte eben so wenig, daß man mit dem griechischen Giebel auch den gothischen Thurm niederreiße, oder zu Gunsten der phantastischen maurischen Bauten die reine Grazie italiänischer Architektur zerstöre, als er an Stelle der Birke die Palme, statt der tropischen Agave die nordische Lärche zu setzen wünschte. Er behauptete,

den „Ilyssus“ des Phidias und Michel Angelo's „Pensieroso“, ein „Sakrament“ Poussin's und den „Danteskischen Nachen“ von Delacroix, Palestrina's „Improperien“ und die „Königin Mab“ von Berlioz unbeeinträchtigt neben einander genießen zu können. Für alles Schöne forderte er das Daseinsrecht, und den Reichthum der Mannigfaltigkeit bewunderte er nicht minder als die Vollendung der Einheit. Von Sophokles und Shakespeare, Homer und Firdusi, Racine und Goethe verlangte er gleicherweise die Motivirung ihres Daseins aus der Schönheit ihrer Form, der Erhabenheit ihrer Idee, welche einander so gemäß erscheinen, wie die Höhe des sich in bunten Farben brechenden Wasserstrahls der Tiefe seines Quells gemäß ist.

Diejenigen, die das alte wurmstichige Formengerüst von den Flammen des Talents unmerklich verzehrt sahen, schlossen sich der musikalischen Schule an, deren begabtester und kühnster Repräsentant Berlioz war. Chopin verband sich derselben rückhaltlos und zählte zu denen, die sich am beharrlichsten der sklavischen Herrschaft des konventionellen Stils, wie dem Charlatanismus entzogen, der an Stelle der alten Mißbräuche nur neue, noch lästigere setzt; — oder wäre die Extravaganz nicht unerträglicher noch als die Monotonie? Field's Nocturnes, Dussek's Sonaten, Kalkbrenner's lärmende und äußerliche Virtuosenstücke dünkten ihm unzulänglich und antipathisch; er konnte sich weder von der blumigen, zierlichen Weise der Einen angezogen finden, noch die verwirrte Weise der Andern gut heißen.

So lange der sich über mehrere Jahre erstreckende Feldzug der Romantik währte, aus dem statt bloßer Versuche Meisterthaten hervorgingen, blieb Chopin in seiner Vorliebe wie in seiner Abneigung unveränderlich. Ohne Verlangen, die Kunst zu Gunsten des Handwerks auszubeuten, ohne Streben nach billigen, der Überraschung der Zuhörer abgewonnenen Effekten und Erfolgen, bezeigte er sich unnachsichtig gegen die, die seiner Ansicht nach den Fortschritt nicht genügend vertraten, ihm nicht aufrichtig genug anhingen. Er zerriß selbst ihm werthe Bande, wenn er sich durch sie in seiner Bewegung behindert fühlte und sie als alt und morsch geworden erkannte. Andrerseits weigerte er sich entschieden, mit jungen Leuten Beziehungen anzuknüpfen, deren nach seiner Meinung übertriebener Erfolg ihr zweifelhaftes Verdienst zu sehr in den Vordergrund stellte. Nicht das leiseste Lob brachte er über seine Lippen, wenn

er sich nicht einer wirklichen Errungenschaft für die Kunst, einem ernsten Erfassen der Aufgabe des Künstlers gegenübersah.

In seiner Uneigennützigkeit lag seine Stärke; sie bildete eine Art von Festung um ihn. Denn da er die Kunst nur um der Kunst willen wollte, wie man das Gute um des Guten willen erstrebt, war er unverwundbar und somit unerschütterlich. Weder von den Einen noch von den Andern mochte er gepriesen sein, oder jene heimlichen Rücksichten und Koncessionen geübt sehen, welche die verschiedenen Schulen sich in ihren leitenden Persönlichkeiten angedeihen zu lassen pflegen. Führen dieselben doch, inmitten der Rivalitäten, der Ein- und Übergriffe der verschiedenen Stile in den verschiedenen Kunstzweigen, Unterhandlungen und Vergleiche herbei, die, ebenso wie die davon unzertrennlichen Kunstgriffe und Überlistungen, an die Art der Diplomaten erinnern. Indem er es verschmähte, für die günstige Aufnahme seiner Schöpfungen irgend welche äußere Hilfe in Anspruch zu nehmen, gab er deutlich kund, daß er ihrem Werthe hinlänglich vertraute, um sicher zu sein, daß sie sich selbständig Geltung verschaffen würden. Es lag ihm wenig daran, ihre unmittelbare Anerkennung zu erleichtern und zu beschleunigen.

Gleichwohl war Chopin so ganz und innerst von den Empfindungen durchdrungen, deren verehrungswürdigste Typen er in seiner Jugend gekannt zu haben glaubte und die er nun ausschließlich der Kunst anvertraute; er betrachtete diese Letztere so unveränderlich aus einem und demselben Gesichtspunkte, daß seine künstlerischen Neigungen nothwendig davon beeinflußt werden mußten. In den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren. Die oft unvereinbaren Gegensätze von Leidenschaft und Anmuth in sich vereinend, besaß er trotz seines träumerischen Wesens eine große Sicherheit des Urtheils und hütete sich vor kleinlicher Parteilichkeit. Doch selbst die größten Schönheiten und Verdienste fesselten ihn nicht, sobald sie die eine oder andere Seite seiner poetischen Auffassung verletzten. So große Bewunderung er auch für Beethoven's Werke hegte, einzelne Theile derselben dünkten ihm zu schroff gestaltet. Ihr Bau war zu athletisch, ihr Ausdruck zu gewaltig, um ihm zu gefallen. Die Leidenschaft schien ihm eine zu gewaltsame, Alles überfluthende. Das Löwenmark, das sich in jeder musikalischen

Phrase findet, war ihm ein zu substantieller Stoff und die seraphischen Töne und Raphaelischen Profile, die inmitten der mächtigen Schöpfungen dieses Genius auftauchen, berührten ihn zufolge des schneidenden Kontrastes zeitweilig nahezu peinlich.

Ungeachtet des Zaubers, den einige der Melodien Schubert's auf ihn übten, hörte er doch jene nicht gern, deren Umrisse seinem Ohr zu scharf erschienen, wo das Gefühl sich gleichsam entblößt zeigt, wo man so zu sagen den körperlichen Ausdruck des Schmerzes fühlt. Alles Harte, Wilde flößte ihm Abneigung ein. In der Musik, wie in der Litteratur und im Leben war ihm Alles, was an das Melodrama erinnert, ein Gräuel. Die wahnwitzigen Ausschreitungen der Romantik waren ihm zuwider; Überraschungen durch sinnlose Effekte und Excesse däuchten ihm unerträglich. „Selbst Shakespeare liebte er nur mit starken Einschränkungen. Er fand seine Charaktere zu sehr dem Leben abgelauscht, die Sprache, die sie redeten, zu wahr; er zog die epischen und lyrischen Synthesen vor, die die armseligen Kleinlichkeiten der Menschheit im Schatten lassen. Darum auch sprach er wenig und hörte selten aufmerksam zu, da er nur dann seine Gedanken aussprechen, oder die Anderer aufnehmen mochte, wenn sie auf eine gewisse Bedeutung Anspruch erheben konnten."*)

Diese sich selbst so vollkommen bemeisternde, so zart zurückhaltende Natur, welcher die Divination, die Ahnung den die feinfühligen Dichter so anziehenden Reiz des nur halb Ausgesprochenen darboten, konnte gegenüber der Unkeuschheit des Empfindens, die nichts zu errathen, nichts zu ergänzen übrig läßt, nur Mißbehagen fühlen. Hätte er sich in diesem Punkte geäußert, so würde er, glauben wir, bekannt haben, daß nach seinem Dafürhalten Gefühle nur insoweit zum Ausdruck kommen dürfen, daß ihr bester Theil zu errathen bleibt. Wenn das, was man in der Kunst als „klassisch" zu bezeichnen pflegt, ihm zu methodische Beschränkungen aufzuerlegen schien, wenn er sich weigerte, sich durch Fesseln binden und sein Empfinden durch ein konventionelles System gleichsam vereisen zu lassen, wenn er nicht in einen symmetrischen Käfig eingesperrt sein mochte, so geschah es, weil er sich aufwärts zu den Wolken schwang, um dort, dem Himmel näher, wie die Lerche aus voller Brust zu

*) George Sand, Lucrezia Floriani.

singen und nie aus reineren Höhen hernieder steigen zu müssen. Dem Paradiesvogel gleich, von dem man ehemals behauptete, daß er nur mit ausgebreiteten Flügeln, vom Hauch der Lüfte gewiegt, im blauen Äthermeer schlummere, wollte auch er nur in höheren Regionen schwebend der Ruhe genießen. Weder in die von thierischen Lauten erfüllten Höhlen des Waldes begehrte er einzudringen, noch die schreckensreichen Wüsten zu durchforschen und Wege daselbst zu bahnen, die ein treuloser Wind hinter den Schritten des verwegenen Pfadfinders spottend verweht.

Alles, was in der italiänischen Musik so natürlich und lichtvoll, so frei von künstlicher Mache und gelehrtem Apparat erscheint, Alles, was in der deutschen Kunst den Stempel des Populären, wenn auch Machtvollen trägt, behagte ihm gleich wenig. In Bezug auf Schubert äußerte er eines Tages: „das Erhabene werde verdunkelt, wenn das Gemeine oder Triviale ihm folge". Unter den Klavierkomponisten gehörte Hummel zu denen, mit deren Werken er sich am liebsten beschäftigte. Sein Ideal, der Dichter par excellence war ihm Mozart; denn seltner als irgend Einer ließ er sich herab, die Linie zu überschreiten, welche die Vornehmheit von der Gemeinheit trennt. Gerade das liebte er an Mozart, was diesem nach einer Vorstellung des „Idomeneo" den Tadel seines Vaters zuzog: „Du hast Unrecht, daß du Nichts für die Langohren hineingebracht!" An der Heiterkeit Papageno's entzündete sich die seinige; Tamino's Liebe und die geheimnisvollen Proben, auf die sie gestellt wird, schienen ihm seiner Theilnahme würdig; Zerline und Masetto vergnügten ihn durch ihre raffinirte Naivetät. Donna Anna's Rache war ihm verständlich, da sie ihre Trauer mit noch dichterem Schleier umhüllt. Gleichwohl ging sein Sybaritismus der Reinheit, seine Empfindlichkeit gegen Gemeinplätze so weit, daß er selbst im „Don Juan", diesem unsterblichen Meisterwerk, Stellen entdeckte, deren Existenz er uns gegenüber beklagte. Seine Verehrung für Mozart wurde dadurch nicht vermindert, sie erschien nur gleichsam traurig gestimmt. Er konnte, was ihn abstieß, wohl vergessen; sich damit auszusöhnen aber war ihm unmöglich. Unterlag er hierin nicht der unversöhnlichen Macht eines Instinktes, der keine Überredung, kein Beweis jemals auch nur die Nachsicht der Gleichgültigkeit gegen Dinge abzugewinnen vermögen, die ihm antipathisch sind und eine an Idiosynkrasie grenzende Abneigung in ihm erregen?

Unsern Versuchen, unsern damals noch unsicheren, an Irrungen und Übertreibungen reichen Kämpfen, die mehr „kopfschüttelnden Weisen“ als ruhmvollen Gegnern begegneten, gab Chopin die Stütze einer seltenen Überzeugungsfestigkeit, eines unerschütterlich ruhigen Verhaltens, einer gegen Lässigkeit wie gegen Verlockung gleicherweise gewappneten Charakterstärke, wie den wirksamen Nachdruck seiner unsere Sache vertretenden hochbedeutenden Werke. Die Kühnheiten Chopin's traten mit so viel Reiz, Maß und Gelehrsamkeit auf, daß das Vertrauen auf sein einziges Genie durch die unmittelbare Bewunderung, die er erregte, gerechtfertigt schien. Die soliden Studien und ernsten Gewohnheiten seiner Jugend, der Kultus für die klassischen Meisterwerke, in dem er erzogen worden, bewahrten ihn, seine Kraft an unglücklichen und halben Versuchen zu vergeuden, wie sich deren mehr als ein Vertreter der neuen Ideen schuldig gemacht.

Der ausdauernde Fleiß, den er auf Ausarbeitung und Vollendung seiner Kompositionen verwandte, schützte ihn vor einer unbilligen Kritik, welche die Meinungsverschiedenheit böswillig verschärft, indem sie kleine Nachlässigkeits- und Unterlassungssünden zu ihrem Vortheil ausnutzt und so leichte Siege erringt. Frühzeitig an Gesetz und Regel gewöhnt, sich selbst in mancher seiner schönen Arbeiten streng an dieselben bindend, streifte er sie doch zur rechten Zeit mit weise erwogener Berechtigung ab. Seinen Principien getreu schritt er immer vorwärts, ohne sich zu Übertreibungen hinreißen, noch zu Verträgen verlocken zu lassen; die theoretischen Formeln gab er gern Preis, um einzig ihre Resultate zu verfolgen. Sich weniger mit den Streitigkeiten der Schule und ihren Schlagwörtern als vielmehr mit der praktischen Beweisführung durch seine Werke befassend, hatte er das Glück, persönliche Feindseligkeiten und verdrießliche Verhandlungen zu vermeiden.

Später, nachdem der Sieg seiner Ideen ihn der Verpflichtung überhob, dieselben öffentlich zu vertreten, suchte er nie wieder Gelegenheit, sich an die Spitze irgend einer Partei zu stellen. In jenem einzigen Falle aber, wo er sich selbst thätig am Kampfe betheiligte, gab er Beweise absoluter, unbeugsam fester Überzeugungen, wie sie sich gerade bei verschlossenen, wenig ausgiebigen Naturen zu entwickeln pflegen. Sobald er sah, daß seine Ansicht genügende Anhänger gefunden hatte, um Gegenwart und Zukunft zu beherrschen, zog er sich aus dem Gedränge zurück und überließ es seinen

Mitkämpfern, sich in Scharmützeln zu ergehen, die weniger der Sache nützten, als vielmehr denen angenehm waren, die sich gern um jeden Preis schlagen, selbst auf die Gefahr hin, geschlagen zu werden. Als echter grand seigneur und echter Parteiführer hütete er sich, einen im Rückzug begriffenen Feind zu überfallen und verfolgen; er verhielt sich wie ein siegreicher Fürst, dem es genügt, seine Sache außer Gefahr zu wissen, um sich nicht weiter unter die Kämpfenden zu mischen.

Bei modernen, schlichteren, minder extatischen Äußerlichkeiten, weihte Chopin der Kunst den Kultus, den ihr die ersten Meister des Mittelalters zollten. Wie diesen galt auch ihm die Kunst als schöner, heiliger Beruf. Wie sie war auch er stolz darauf, zu ihm erwählt zu sein, und mit frommer Andacht gab er sich ihrem Dienste hin. In seiner Todesstunde noch offenbarte sich dies in einer Anordnung, über deren volle Bedeutung uns die polnischen Sitten Aufklärung geben. Einem in unsern Tagen wenig verbreiteten, aber doch noch hin und wieder vorkommenden Brauch zufolge, wählten Sterbende häufig die Kleider, in denen sie begraben zu werden wünschten und die man oft lange im Voraus hergerichtet hatte.*) Ihre liebsten, tiefinnersten Gedanken verriethen sich da zum letzten Male. Weltliche Personen wählten oftmals Klostergewänder; die Männer begehrten oder verwarfen ihre Amtstracht, je nachdem sich ruhmvolle oder unfrohe Erinnerungen daran knüpften. Chopin, der, zu den ersten Künstlern seiner Zeit gehörend, doch die wenigsten Koncerte gab, wollte gleichwohl in den Kleidern, die er bei denselben getragen, ins Grab gelegt sein. Ein natürliches, dem unversieglichen Quell seiner Kunstbegeisterung entstammendes Gefühl gab ihm ohne Zweifel diesen letzten Wunsch ein, als er, die letzten Pflichten des Christen fromm erfüllend, von Allem Abschied nahm, was er nicht mit sich in das Jenseits zu nehmen vermochte. Lange schon bevor der Tod ihm nahte, hatte seine Liebe zur Kunst, sein Glaube an dieselbe die Weihe der Unsterblichkeit empfangen. Nun wollte er noch einmal, als er sich zur letzten Ruhe niederlegte, durch

*) Der Verfasser von »Julie et Adolphe« (einem der „Neuen Heloise“ nachgebildeten Roman, der bei seinem Erscheinen viel Aufsehen erregte), General K., der, über achtzig Jahre alt, zur Zeit unseres Aufenthaltes in jener Gegend auf einem Gut im Gouvernement Wolhynien lebte, hatte sich nach obenerwähntem Brauch seinen Sarg anfertigen lassen, der schon seit dreißig Jahren neben der Thür seines Schlafgemachs stand.

ein stummes Symbol Zeugnis ablegen von der Begeisterung, die ihn durchglühte und die er rein erhalten hatte sein ganzes Leben hindurch. Er starb sich selber treu, in inbrünstiger Verehrung der mystischen Größe der Kunst und ihrer noch mystischeren Offenbarungen.

Indem Chopin sich, wie bereits erwähnt, aus dem gesellschaftlichen Strudel zurückzog, übertrug er seine ganze Sorge und Zärtlichkeit auf den Kreis seiner Familie, seiner Jugendfreunde und Landsleute. Mit ihnen unterhielt er einen ununterbrochenen eifrigen Verkehr. Vor Allen war ihm seine Schwester Louise theuer; eine gewisse Ähnlichkeit ihrer Geistes- und Gefühlsart brachte sie einander besonders nahe. Zu wiederholten Malen unternahm sie die Reise von Warschau nach Paris um ihn zu sehen, und während der drei letzten Monate seines Lebens umgab ihn ihre treue Fürsorge.

In den Beziehungen zu den Seinigen legte Chopin eine gewinnende Liebenswürdigkeit an den Tag. Nicht nur daß er mit ihnen einen lebhaften Briefwechsel unterhielt, er benutzte auch seinen Pariser Aufenthalt, um ihnen durch allerhand Neuheiten und zierliche Kleinigkeiten tausenderlei Überraschungen zu bereiten. Er suchte Alles heraus, von dem er glaubte, daß es in Warschau willkommen sein werde und schickte fortwährend bald dieses bald jenes neue Richts, irgend ein Putzstück oder eine Spielerei. Er hielt darauf, daß man diese Dinge, so geringfügig sie sein mochten, aufbewahrte, als sollten sie ihn selber dem Kreise derer vergegenwärtigen, denen sie zugedacht waren. Aber auch er seinerseits legte auf jeden Beweis von Zuneigung, den er von seinen Angehörigen empfing, großen Werth. Eine Nachricht, ein Erinnerungszeichen von ihnen bereitete ihm eine wahre Festfreude. Theilte er dieselbe auch mit Niemandem, so verrieth sie sich doch durch die Sorgfalt, mit der er alle ihm von dieser Seite kommenden Gegenstände behandelte. Selbst die unbedeutendsten derselben waren ihm kostbar, ja er wehrte nicht nur Andern sich ihrer zu bedienen, die bloße Berührung derselben schon war ihm sichtlich unangenehm.

Wer immer aus Polen kam, bei ihm war er willkommen. Ob mit oder ohne Empfehlungsbrief, er ward mit offenen Armen aufgenommen, als ob er zur Familie gehörte. Selbst Unbekannten, wenn sie aus seiner Heimat kamen, gestattete Chopin, was er Keinem unter uns gewährt haben würde: das Recht, ihn in seinen Gewohn-

heiten zu stören. Er richtete sich nach ihnen, er führte sie spazieren, besuchte wohl zwanzig Mal hinter einander dieselben Orte, um ihnen die Sehenswürdigkeiten von Paris zu zeigen, ohne in seinem Amt als Cicerone oder müßiger Zuschauer jemals Ermüdung oder Langeweile zu bekunden. Landsleute, von deren Existenz er Tags zuvor noch nichts gewußt, lud er zum Mittagsessen ein; er sparte ihnen alle kleinen Ausgaben und lieh ihnen Geld. Und mehr noch als das! · Man sah ihm an, wie gern er es that, wie glücklich er war, seine Muttersprache zu sprechen, sich unter den Seinigen zu wissen und durch sie in die heimatliche Atmosphäre zurückversetzt zu fühlen, die er an ihrer Seite noch immer zu athmen vermeinte. Man sah, mit welcher Theilnahme er ihren traurigen Berichten lauschte; welche Freude es ihm gewährte, sie in ihrem Schmerz zu zerstreuen und von ihren blutigen Erinnerungen abzulenken, indem er ihren tiefen Kummer durch die Verheißungen beredter Hoffnung tröstete.

Seinen Angehörigen schrieb Chopin regelmäßig, aber auch nur ihnen. Eine seiner Sonderbarkeiten bestand darin, sich im Übrigen jedes Brief- oder Billetwechsels zu enthalten. Man hätte glauben mögen, er habe ein Gelübde gethan, nie eine Zeile an Fremde zu richten. Zu allen erdenklichen Auskunftsmitteln nahm er seine Zuflucht, nur um der Nöthigung zu entgehen, einige Worte auf das Papier zu werfen. Oftmals durchmaß er lieber Paris von einem Ende zum andern, um eine Einladung abzulehnen oder irgend eine unwesentliche Nachricht mitzutheilen, nur um sich die Mühe eines schriftlichen Wortes zu ersparen. Der Mehrzahl seiner Freunde blieben seine Schriftzüge fast unbekannt. Nur zu Gunsten seiner schönen in Paris ansässigen Landsmänninnen, in deren Besitz sich mehrere polnische Autographen von ihm finden, wich er, so sagt man, von seiner Gewohnheit ab. Diese Ausnahme von der Regel erklärt sich durch seine Vorliebe für seine Muttersprache, die er besonders gern gebrauchte und deren ausdrucksvollste Redensarten er Andern gern verdolmetschte. Wie die Slawen im Allgemeinen, war er des Französischen vollkommen mächtig; in Betracht seiner französischen Abkunft hatte man ihn darin überdies mit besonderer Sorgfalt unterrichtet. Aber es sagte ihm nicht zu und er warf ihm vor, daß es frostigen Geistes und geringen Wohlklangs sei.

Dies Urtheil über die französische Sprache ist übrigens unter den Polen ziemlich verbreitet. Sie bedienen sich derselben zwar mit

großer Leichtigkeit, sprechen sie viel unter einander, ja oft besser als ihre eigene; hören aber gleichwohl nie auf, sich denen gegenüber, welche nicht Polnisch verstehen, zu beklagen, daß sie die ätherischen Nüancen des Gedankens, das tausendfältige Schillern des Gefühls in keinem andern Idiom als dem ihren wiederzugeben vermögen. Bald ist es die Majestät, bald die Leidenschaft, bald die Anmuth, die nach ihrer Ansicht den französischen Worten mangelt. Fragt man sie nach dem Sinn eines von ihnen citirten polnischen Wortes oder Verses, so lautet die erste, dem Fremden zu Theil werdende Antwort unausbleiblich: „O, das ist unübersetzbar!" Zur Erläuterung derselben folgen dann Kommentare, welche alle Feinheiten, versteckten Andeutungen und Gegensätze, die in den „unübersetzbaren" Worten enthalten sind, erklären. Wir nannten bereits einige Beispiele, die in Verbindung mit anderen uns zu der Annahme führten, daß diese Sprache den Vorzug hat, die abstrakten Hauptwörter zu versinnlichen und daß sie es im Laufe ihrer Entwickelung dem poetischen Geist der Nation verdankt, wenn sich durch Ableitungen und Synonyme eine überraschend richtige Wechselbeziehung der Ideen bildete. So fällt, wie Licht oder Schatten, auf jeden Ausdruck gleichsam ein farbiger Widerschein.

Man könnte demnach behaupten, daß die Worte dieser Sprache nothwendig einen ungeahnten enharmonischen Ton, oder vielmehr den korrespondirenden Ton einer Terz, der sofort den Dur- oder Mollcharakter des Gedankens bestimmt, im Geiste in Schwingung versetzen. Ihr Reichthum an Worten läßt die Wahl des Tones frei; doch dieser Reichthum gerade bringt seine Schwierigkeiten mit sich und nicht mit Unrecht dürfte dem in Polen so verbreiteten Gebrauch fremder Sprachen die Trägheit des Geistes zuzuschreiben sein, die dem mühsamen Gebrauch einer Ausdrucksgewandtheit entrinnen möchte, welche gleichwohl unentbehrlich ist in einer Sprache, deren Tiefe und energischer Lakonismus dem Ungefähr und der Banalität wenig oder keinen Raum läßt. Die vagen Anklänge unklarer Gefühle lassen sich nicht dem starken Gefüge ihrer Grammatik einordnen. Der Gedanke kommt über eine eigenthümliche Armuth und Blöße nicht hinaus, so lange er diesseits der Grenzen des Gemeinplatzes bleibt; hinwiederum erheischt er eine seltene Bestimmtheit des Ausdruckes, um nicht, sobald diese Grenzen überschritten sind, barock zu erscheinen. Die polnische Litteratur hat weniger klassische

Autoren als andere aufzuweisen; fast jeder Einzelne derselben jedoch beschenkte sie mit einem Werke unvergänglichen Werthes. Dem stolzen, anspruchsvollen Charakter ihres Idioms mag sie es verdanken, daß die Zahl ihrer Meisterwerke im Verhältnis zu der ihrer Schriftsteller sich größer als anderwärts herausstellt. Man fühlt sich als Meister, sobald man diese schöne und reiche Sprache zu beherrschen wagt*).

---

*) Mangel an Harmonie und musikalischem Reiz läßt sich dem Polnischen nicht zum Vorwurf machen. Die Härte einer Sprache wird keineswegs immer und unbedingt durch die Überzahl der Konsonanten, sondern vielmehr durch deren Verbindungsweise bewirkt; man könnte sogar behaupten, daß das manchem Idiom eigene matte, kalte Kolorit auf den Mangel an bestimmten und stark markirten Lauten zurückzuführen ist. Nur die unharmonische Verbindung ungleichartiger Konsonanten verletzt ein feines und gebildetes Ohr in empfindlicher Weise. Die öftere Wiederkehr gewisser, wohl aneinandergefügter Konsonanten giebt der Sprache Schattirung, Rhythmus, Kraft; während das Vorwiegen der Vokale eine gewisse bleiche Färbung erzeugt, die durch dunklere Tinten gehoben zu werden verlangt. Die slawischen Sprachen verwenden allerdings viel Konsonanten, jedoch im Allgemeinen mit wohlklingender Zusammenstellung, die dem Ohr zuweilen schmeichelt und selbst wo sie mehr überraschend als melodisch wirkt, fast nirgend entschieden mißtönend auftritt. Ihre Laute sind reich, voll, sehr nüancirt. Sie bewegen sich nicht innerhalb der Grenzen einer engen Tonlage, sondern breiten sich mit der Mannigfaltigkeit bald höherer, bald tieferer Intonationen über einen weiten Umfang aus. Je mehr man sich dem Orient nähert, um so auffälliger wird dieser philologische Zug. Man begegnet ihm in den semitischen Sprachen; im Chinesischen z. B. nimmt dasselbe Wort, je nach dem höheren oder tieferen Ton, in dem man es ausspricht, einen völlig verschiedenen Sinn an. Das slawische Ł, dieser für Alle, die ihn nicht von Kindheit an erlernten, kaum auszusprechende Buchstabe, hat nichts Trockenes. Es übt auf das Ohr einen Eindruck, wie ihn die Berührung rauhen und doch geschmeidigen Wollensammtes auf unseren Finger übt. Da die Verbindung rasselnder Konsonanten im Polnischen selten, die Assonanz dagegen sehr vielfältig vorkommt, dürfte sich dieser Vergleich auf den Gesammteindruck, den es auf den Fremden hervorbringt, anwenden lassen. Wir begegnen hier vielen Worten, welche das eigenthümliche Geräusch der von ihnen bezeichneten Gegenstände nachahmen. Die häufigen Wiederholungen des ch (unser deutsches h), des sz (unser sch), des rz, cz, die dem uneingeweihten Auge so fürchterlich dünken und deren Klang doch meist nichts Barbarisches an sich hat (sie werden ungefähr wie das französische g vor e und i und tche ausgesprochen), erleichtern diese Nachahmung. Das Wort dzwięk, Ton, (man lese dzwienque) bietet hierzu ein charakteristisches Beispiel. Schwerlich vermöchte man die Empfindung, welche das Anschlagen der Stimmgabel dem Ohre erregt, treffender durch den Klang eines Wortes zu bezeichnen. Zwischen die Konsonanten-Gruppen, die sehr verschiedenartige, bald metallische, bald summende, brummende oder pfeifende Töne erzeugen, mischen sich zahlreiche Diphthonge, sowie oft etwas nasal klingende Vokale, indem das von einer cédille begleitete a und e, ą und ę, wie das französische on und in ausgesprochen werden. Neben dem sehr weich gesprochenen c (tse), zuweilen auch ć (tsie) hat das accentuirte s, ś, etwas Zwitscherndes. Das z ist, dem Dreiklange eines Tons vergleichbar, dreifach verschiedenen Lautes: ż (franz. jais), z (franz. zed) und ź (franz. zied). Das y ist ein Vokal von eigenthümlich ersticktem Laut (franz. eu), der ebensowenig als das ł in anderer Sprache wiedergegeben werden kann, der aber ebensowohl wie dieses dem Polnischen ein nicht auszudrückendes Schillern verleiht. — Diese feinen ungebundenen Elemente gestatten den Frauen, im Gespräch einen singenden oder gedehnten Accent anzunehmen, den sie gewöhn-

Die äußerliche Eleganz war Chopin nicht minder natürlich als die geistige. Sie verrieth sich eben so wohl in den ihm angehörenden

---

lich auch auf andere Sprachen übertragen, wobei aber der Reiz, zum Fehler werdend, weniger anziehend als ungünstig wirkt. Wie viele Menschen und Dinge vertragen es eben nicht, aus ihrem natürlichen Boden in einen fremden versetzt zu werden! Was zuvor gewinnend, ja unwiderstehlich an ihnen war, wird nun reizlos und befremdend, einzig der veränderten Beleuchtung zufolge, in der die Schatten an Tiefe, die Lichtreflexe an Glanz und Klarheit Einbuße erleiden. Sprechen die Polinnen ihre Sprache, so pflegen sie — war der sie beschäftigende Gegenstand ernst und melancholisch — einer Art improvisirter Recitative und Thränodien ein dem Geschwätz der Kinder nicht unähnliches, lispelndes, unartikulirtes Geplauder folgen zu lassen. Wollen sie vielleicht im selben Augenblick, wo sie sich dazu verstehen, ernst wie ein Senator, weise wie ein Staatsminister, tiefsinnig wie ein Gottesgelahrter, spitzfindig wie ein deutscher Philosoph zu sein, die Privilegien ihrer weiblichen Oberherrlichkeit beweisen und bewahren? Ist aber die Polin nur einigermaßen heiter gelaunt und gestimmt, ihre Reize strahlen, den Duft ihres Geistes ausströmen zu lassen — wie die Blume, die ihren Kelch dem Strahl der Frühlingssonne neigt, um die Luft mit ihrem Wohlgeruch, man möchte sagen mit ihrer Seele zu erfüllen, die der Sterbliche gern wie einen Glückshauch aus paradiesischen Regionen einathmen möchte — so scheint sie sich nicht mehr die Mühe zu nehmen, ihre Worte deutlich auszusprechen, wie andere demüthige Bewohner dieses Jammerthals. Der Nachtigall gleich beginnt sie zu flöten; die Phrasen werden zu Läufen, die zur höchsten Höhe eines wunderbaren Soprans emporsteigen; oder vielmehr die Perioden wiegen sich auf Trillern, die man dem Zittern eines Thautropfens vergleichen möchte. Welch reizende Triumphe und noch reizendere Unterbrechungen; dazwischen kurze Ausrufe und perlendes Gelächter! Dann folgen in den höchsten Tönen der Stimmlage kleine Kadenzen, die plötzlich, man weiß nicht in welcher chromatischen Folge von Halb- und Viertelstönen, herabgleiten, um auf einer gehaltenen Note zu verweilen und sich in endlosen, originellen Modulationen zu ergehen, welche das an solches Gezwitscher nicht gewöhnte Ohr durch einen dem Gesang der Spottvögel abgelauschten Ausdruck irre leiten. Wie die Venetianerinnen zwitschern die Polinnen gern, und pikante Intervalle, undeutliche Laute, reizvolle Tonübergänge mischen sich völlig naturgemäß ihrem lieblichen Geplauder, das ihren Lippen Worte entgleiten läßt, die bald wie Perlen, die man auf silbernem Becken ausstreut, bald wie Funken erscheinen, deren Aufleuchten und Erlöschen man neugierigen Blickes folgt. Immer aber, in welcher Weise sie sich ihrer auch bedienen mögen, klingt die polnische Sprache im Munde der Frauen ungleich süßer und einschmeichelnder als in dem der Männer. Bemühen sich diese Letzteren mit Eleganz zu reden, so verleihen sie ihr einen männlichen Wohlklang, der sich der vormals in Polen so gepflegten Kunst der Beredtsamkeit energisch anpaßt. Die Poesie schöpft aus diesem reichen und vielgestaltigen Material eine Mannigfaltigkeit des Rhythmus und der Prosodie, einen Überfluß an Reimen und Gleichklängen, die es ihr ermöglichen, gewissermaßen musikalisch dem Kolorit der von ihr geschilderten Empfindungen und Scenen nicht nur in kurzen Klangnachahmungen, sondern selbst in langen Reden zu folgen. — Mit Recht hat man das Verhältnis der polnischen zur russischen Sprache mit dem der lateinischen zur italiänischen verglichen. Die russische hat in der That etwas Melismatischeres, Schmachtenderes. Ihr Tonfall eignet sich so vorzugsweise zum Gesang, daß ihre schönen Dichtungen — wie beispielsweise diejenigen Zukowski's und Puschkin's — eine durch das Metrum der Verse bereits vorgezeichnete Melodie zu enthalten scheinen. Von manchen Stanzen, wie „der schwarze Shawl“, der „Talisman“ und vielen anderen, meint man ein Arioso, oder ein liebliches Kantabile einfach ablösen zu können. — Wesentlich verschiedenen Charakters ist das alte Slawonisch, die Sprache der griechisch-katholischen Kirche. Majestät ist ihr Gepräge. Reicher

Gegenständen als in seinen vornehmen Manieren. In der Einrichtung seiner Zimmer entfaltete er eine gewisse Koketterie. Immer waren dieselben mit Blumen, die er sehr liebte, geschmückt. Doch trieb er diesen Luxus nicht so weit wie einige Pariser Berühmtheiten jener Zeit; auch in dieser Beziehung wie in der Liebhaberei für kostbare Stöcke, Nadeln, Knöpfe, damals modische Schmuckgegenstände, hielt er zwischen dem Zuviel und Zuwenig unwillkürlich die rechte Mitte, die feine Grenze des comme il faut ein.

Gewöhnt, seine Zeit, seine Gedanken, seine Wege von denen Andrer abzuschließen, war ihm der Umgang mit Frauen oft bequemer, insofern er ihn weniger zu fortgesetzten Beziehungen verpflichtete. Wie er sich seine schöne Seelenreinheit in den Stürmen des Lebens unbefleckt erhielt, wie der Sinn für das Edle, der Glaube an das Heilige nie von ihm wichen, so verlor Chopin auch nie die jugendliche Naivetät, die sich in Kreisen wohlfühlt, die Tugend und Rechtschaffenheit als beste Reize zieren. Das harmlose Geplauder von Leuten, die er achtete, mochte er gern; er vergnügte sich an den kindlichen Freuden der Jugend. Ganze Abende brachte er damit hin, mit jungen Mädchen Blindekuh zu spielen, ihnen kurzweilige, drollige Geschichten zu erzählen und ihnen jenes ausgelassene Lachen zu entlocken, dem man noch lieber als dem Gesang der Grasmücke lauscht.

Alles das vereint bewirkte, daß Chopin, obgleich mehreren der hervorragendsten Persönlichkeiten der damaligen künstlerischen und litterarischen Bewegung so nahe verbunden, daß er mit ihnen völlig Eins zu sein schien, nichtsdestoweniger inmitten derselben ein Fremdling blieb. Mit keiner anderen Individualität verschmolz sich die seine. Niemand unter den Parisern war im Stande, die in den höchsten Regionen des Seins vollzogene Einigung zwischen den Bedürfnissen des Genies und der Reinheit der Wünsche zu begreifen, wie er sie repräsentirt. Und noch weniger vermochte man den Reiz dieser angeborenen Noblesse und männlichen Keuschheit zu verstehen, die um so größer war, je weniger sie selbst sich ihrer Verachtung der gemeinen Fleischeslust da bewußt ward, wo doch Alle ringsum glaubten, daß die Einbildungskraft sich nur in die Formen eines Meisterwerks ergießen könne, wenn sie zuvor in den Schmelzöfen der Sinnlichkeit in Glut gebracht worden sei.

an Gutturallauten als die anderen von ihr abstammenden Idiome, ist sie streng und von erhabener Monotonie, wie die byzantinischen Gemälde, die der mit ihr verwachsene Kultus aufbewahrt. Sie trägt die Physiognomie einer heiligen Sprache, die nur einem einzigen Gefühl diente und nicht durch profane Leidenschaften gemodelt und entnervt, nicht durch gemeine Bedürfnisse herabgewürdigt wurde.

Aber wie es eins der köstlichsten Vorrechte innerer Lauterkeit ist, das Raffinement nicht zu errathen, am Cynismus der Schamlosigkeit achtlos vorüberzugehen, so fühlte sich Chopin zwar wohl bedrückt durch die Nähe gewisser Menschen, deren Auge nicht offen, deren Athem unrein war, deren Lippen sich satyrartig kräuselten; aber er war weit entfernt zu muthmaßen, daß Handlungen, die er als Verirrungen des Genies bezeichnete, auf den Schild erhoben wurden und dem Kultus der Göttin Materie zur Verherrlichung dienten. Hätte man es ihm tausend Mal gesagt, man hätte ihn doch nimmer überzeugt, daß die barocke Rohheit der Manieren, der ungezügelte Ausdruck unwürdiger Gelüste, die mißgünstige Beurtheilung der Reichen und Vornehmen etwas Andres seien, als Mangel an Erziehung, wie er sich in niederen Sphären äußert. Nie hätte er geglaubt, daß jeder schlüpfrige Gedanke, jeder habsüchtige Wunsch, jedes mörderische Gelübde der diesem gemeinen Götzen dargebrachte Weihrauch sei und daß jeder seiner übelriechenden Dämpfe in den scheingoldenen Rauchgefäßen einer lügnerischen Poesie, als Huldigung der gotteslästerlichen Apotheose aufgenommen ward.

Das Leben auf dem Lande sagte ihm derart zu, daß er, um dasselbe zu genießen, auch eine Gesellschaft, die ihm nicht behagte, in den Kauf nahm. Man könnte daraus schließen, daß es ihm leichter fiel, seinen Geist von den ihn umgebenden Menschen und ihrem geräuschvollen Geschwätz, als seine Sinne von der drückenden Luft, dem trüben Licht, den prosaischen Bildern der Stadt abzulenken, wo die Leidenschaften auf jedem Schritt gereizt und überreizt werden und dem Sinn wenig Erfreuliches begegnet. Was man hier sieht, hört und fühlt, regt auf statt zu beruhigen; bringt uns außer uns, statt uns zu uns selber kommen zu lassen. Chopin litt darunter, ohne sich Rechenschaft zu geben, was ihn bedrückte, so lange man in befreundeten Kreisen seiner harrte und der litterarische und artistische Meinungskampf ihn lebhaft beschäftigte. Die Kunst konnte ihm die Natur vergessen machen. Die Schönheit menschlicher Schöpfungen konnte ihm eine Zeit lang für die Schönheit der Schöpfungen Gottes Ersatz bieten; auch liebte er Paris. Und dennoch war er glücklich, so oft er dasselbe weit hinter sich zurücklassen konnte. Kaum war er auf dem Lande angekommen, kaum sah er sich von Gärten, Bäumen, Gräsern und Blumen umgeben, so schien er verwandelt, ein anderer Mensch. Der Appetit kam ihm zurück, seine Heiterkeit, sein Witz sprudelte über. Er vergnügte sich an Allem mit Allen und war erfinderisch in neuer Kurzweil und wechselvoller Ausschmückung eines Aufenthaltes, den er, im

Genuß frischer Luft und ländlicher Freiheit, als einen wohlthätig belebenden empfand. Spaziergänge langweilten ihn nicht; er konnte viel gehen, auch fuhr er gern. Selten äußerte er sich über ländliche Scenen und Landschaften; doch konnte man leicht bemerken, welch' tiefen Eindruck sie auf ihn machten. Aus wenigen Worten, die ihm entschlüpften, hörte man heraus, daß er sich inmitten von Feld und Wiese, Hecke und Wald, die ja überall den gleichen Duft aushauchen, seiner Heimat näher fühlte. Lieber sah er sich unter Landleuten, Mähern und Schnittern, die in allen Ländern eine gewisse Ähnlichkeit haben, als zwischen den Straßen und Häusern, den Gossen und der Straßenjugend von Paris, die sicherlich nirgend ihres Gleichen finden und keine Erinnerung ins Gedächtnis zurückrufen; so erdrückend wirkt das riesige, bisweilen unharmonische Ganze der „Weltstadt" auf sensitive schwächliche Naturen.

Überdem liebte Chopin auf dem Lande zu arbeiten. Sein Organismus, der in der Dunst- und Staubatmosphäre der Stadt verkümmerte, kräftigte sich in dieser reinen und gesunden Luft. Mehrere seiner besten Werke, die während solch sommerlichen Aufenthaltes geschaffen wurden, umschließen wohl das Andenken seiner glücklichsten Tage jener Zeit.

Franz Schubert's
Leben und Werke

von

A. Niggli.

15.

Franz Schubert's Leben und Werke.

Von

A. Niggli.

Durch die drei Meister Haydn, Mozart, Beethoven waren die großen Instrumentalformen, die Symphonie und die Sonate zu höchster Blüthe entfaltet, ja man darf wohl sagen zu einer diese Kunstgattungen für einmal abschließenden Vollendung emporgeführt worden. Gleichzeitig hatten auf vokalem Gebiet Haydn dem Oratorium, Mozart der Oper, beide Meister der specifischen Kirchenmusik den Stempel der Vollendung aufgedrückt. Nur ein verhältnismäßig bescheidenes Gebiet der Tonkunst gab es um die Wende dieses Jahrhunderts, welches die mächtigen Schwingen jener Genien gleichsam nur gestreift hatten und das einstweilen bloß von einer Anzahl zwar keineswegs talentloser aber doch untergeordneter Künstler gepflegt wurde. Wir meinen die musikalische Form des Liedes, das eben durch Goethe's Lyrik seinen mustergültigen dichterischen Ausdruck gefunden hatte und um dessen entsprechende musikalische Gestaltung sich nunmehr die Reichardt, Schulz, Zelter redlich, wenn auch mit wechselndem Erfolg bemühten. Dem Genie des Tondichters, über den wir heute sprechen wollen, war es vorbehalten,

auch hier das Höchste zu erreichen und zwar in solch umfassender und intensiver Weise, daß Deutschland vorzüglich seinen Schöpfungen den heute unbestrittenen Ruhm des liederreichsten unter den Kulturvölkern Europa's verdankt. Wenn wir damit die Mission Franz Schubert's bezeichnet haben, deren glänzende Erfüllung seinen Namen in der Geschichte der Musik zu einem unsterblichen macht, so liegt dennoch die kunsthistorische Bedeutung des Mannes in diesem Kreise nicht beschlossen. Denn abgesehen davon, daß er in den klassischen Formen der Symphonie, der Kammermusik und der Klaviersonate eine Reihe von Werken geschaffen, die sich dem Besten würdig anreihen, abgesehen hievon hat er durch die Übertragung der Liedform auch auf das instrumentale Gebiet in seinen Impromptus, Moments musicals, Tänzen und Märschen den bedeutsamsten Anstoß zu jener Pflege der kleineren instrumentalen Formen, des sogenannten Charakterstücks, des Liedes ohne Worte u. s. w. gegeben, welche recht eigentlich den Grundzug der neuern Klaviermusik bildet. Wie nun aber schon die ausgesprochene Vorliebe für das Vokal- und Instrumentallied d. h. für diejenige Musikform, in welcher die lyrische Einzelempfindung zu ihrem schrankenlosesten Ausdruck gelangt, darauf hindeutet, ist Schubert im direkten Gegensatz zu den klassischen Tonkünstlern des achtzehnten Jahrhunderts der entschiedenste und genialste Vertreter der Romantik. Während die formschönen Gebilde Haydn's und Mozart's das heitere Sonnenlicht, die ruhige Klarheit des Tages umfließt, führt uns Schubert's farben- und stimmungsvolle Musik mitten hinein in jene mondbeglänzte Zaubernacht, von der die Novalis und Tieck gesungen, deren phantastische Magie indeß keiner der dichterischen Koryphäen aus der sogenannten romantischen Schule darzustellen vermocht hat, gleich unserm Meister der Töne. Wir haben damit zu vorläufiger Orientirung die Gesichtspunkte angedeutet, welche für die musikgeschichtliche Beurtheilung Franz Schubert's entscheidend sind, und geben nun zunächst eine möglichst vollständige Skizze seines Lebenslaufes, um hernach in dem blühenden Labyrinth seiner beinahe unzähligen Schöpfungen eine kurze Rundschau zu halten. Wohl bei keinem andern deutschen Musiker ist von äußerlichen Erlebnissen, Reiseabenteuern, öffentlichen Produktionen, bedeutenden künstlerischen Erfolgen und dergleichen so wenig zu erzählen, wie bei unserm Tondichter. Wie seine schlichte äußere Erscheinung, sein eher häßlich denn schön zu nennendes,

etwas aufgedunsenes Gesicht mit der niedern Stirn, den sinnlich aufgeworfenen Lippen, den buschigen Brauen, der stumpfen Nase kaum hin und wieder durch ein blitzartiges Leuchten der brillebedeckten Augen den Genius verrieth, der in ihm loderte, so floß sein kurzes Dasein in karger Umschränkung beinahe ereignis- und äußerlich farblos dahin und war kaum etwas anderes denn ein fast unablässiges Dichten in Tönen, das rastlose Arbeiten einer Phantasie von exotischer Üppigkeit, von einer unbezähmbaren Naturkraft, wie sie überhaupt nur sehr wenige, gottbegnadete Künstler besessen. Unter den knappgezählten Lebensjahren unseres Meisters sind mehrere, über die kaum etwas Anderes zu sagen ist, als daß sie die Entstehungszeit von so und so viel Liedern, Klavierstücken, Kammermusikwerken u. s. w. bildeten. Um so bedeutsamer erscheinen aber gerade deßhalb die wenigen authentisch festgestellten biographischen Thatsachen, welche den Zusammenhang und den Einfluß der Außenwelt auf dieses wunderbar besaitete, vom leisesten Windhauch gleich einer Äolsharfe erklingende Poetengemüth darthun und unter denen namentlich einige persönliche Beziehungen unser Interesse erregen.

Franz Peter Schubert wurde den 31. Jan. 1797 als der dritte Sohn eines Schullehrers bei der Pfarre zu den heiligen 14 Nothhelfern in der Vorstadt Lichtenthal zu Wien geboren. Die Familie stammte ursprünglich aus Österreichisch-Schlesien. Doch war der Vater schon früh seiner Studien halber nach der Kaiserstadt an der Donau gekommen, hatte eine Zeit lang bei einem ältern Bruder, Lehrer in der Vorstadt Leopoldstadt, als Gehilfe funktionirt, dann die vorerwähnte selbständige Lehrstelle übernommen und sich trotz seiner kargen Besoldung, wahrscheinlich dem Schutzpatronat jener 14 Nothhelfer vertrauend, schon im 19. Altersjahr mit der um 3 Jahre ältern Elisabeth Fitz, einer als Köchin zu Wien in Dienst stehenden Schlesierin verheirathet. Dieselbe gebar ihm 14 Kinder, wovon indeß nur 5 am Leben blieben, die unserm Franz vorausgehenden Brüder Ignaz, Ferdinand und Karl und eine jüngere Schwester Therese. Als die Mutter im Jahre 1812 starb, schritt Magister Schubert ungebeugten Muthes zu einer zweiten Ehe mit der Fabrikantentochter Anna Klayenböck aus Gumpendorf, die ihm noch 5 Kinder schenkte. Den ersten Musikunterricht erhielt unser Franz, der sich schon früh für diese Kunst begabt zeigte, bei seinem Vater und bei Bruder Ignaz. Der erstere brachte dem siebenjährigen

Knaben die nöthigen Vorkenntnisse im Violin-, der letztere im Klavierspiel bei, worauf er in die Singstunde und Lehre des Michael Holzer, Chorregenten zu Lichtenthal, trat. Schon vorher soll ihn ein Tischlergeselle, mit dem er bekannt wurde, öfters in eine Klavierwerkstätte mitgenommen haben, deren wohlklingende neue Instrumente den Knaben selbstverständlich noch mächtiger anzogen, als das ausgespielte Hackebrett des väterlichen Hauses. Chorregent Holzer fand Franz bereits so vorgerückt, daß er ihn eigentlich nur im Orgelspiel und Generalbaß weiter zu fördern vermochte. „Dieser hat doch die Harmonie im kleinen Finger", äußerte er nach Kreißle's, des trefflichen Schubertbiographen Bericht, öfters mit Thränen in den Augen. „Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte, hat er es schon gewußt; folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich mit ihm bloß unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt." Da Franz auch eine hübsche Sopranstimme besaß und sich auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche wiederholt mit Erfolg hatte hören lassen, bewarb sich sein Vater um die Aufnahme des Knaben in die kaiserliche Hofkapelle und das damit in Verbindung stehende Stadtkonvikt. Als der Kandidat im hechtgrauen Röckchen vor den Examinatoren Hofkapellmeistern Salieri und Eybler und Gesangsmeister Korner erschien, hielten ihn diese für eines Müllers Sohn und meinten lächelnd: es werde ihm als solchem nicht fehlen. Des jungen Menschen Probesingen erregte übrigens die wohlbegründete Verwunderung der gelahrten Perücken und Franz erhielt als verheißungsvoller elfjähriger Kapellknabe die Uniform mit Goldborte, welche die Konviktisten damals trugen, und den Unterricht des Musikdirektors Ruczizka im Generalbaß. Als auch dieser bald genug fand, sein Schüler habe es vom lieben Gott und er könne ihm nichts weiter lehren, übernahm Salieri, den die ersten Kompositionsversuche Franzens, namentlich die Lieder „Hagar's Klage" und „der Vatermörder", sowie die 32 Seiten lange vierhändige Leichenphantasie aus dem Jahre 1810 aufs Neue in Erstaunen gesetzt, selbst die Leitung seiner weitern musikalischen Ausbildung. Er führte den Knaben in die Kompositionslehre ein und empfahl ihm, sich statt an Schiller'schen Versen an italiänischen Stanzen zu üben. Auch den vielerfahrenen, klugbesonnenen italiänischen Maestro zwangen die geniale Leichtigkeit der Auffassung, die schon jetzt üppig quellende Gestaltungskraft Schubert's zu Ausrufen

unverhohlenster Bewunderung. „Der kann doch alles", sagte er wiederholt, „er ist ein Genie, er komponirt Lieder, Messen, Opern, Streichquartette, kurz Alles, was man will." Weßhalb der Unterricht Salieri's trotzdem nur kürzere Zeit dauerte, ist nicht genau festgestellt. Es scheint, daß Schubert selbst, dessen romantische Auffassungs- und Empfindungsweise schon damals hervorbrach und der durch die Orchesterübungen und Kammermusik der Konviktszöglinge die großen deutschen Meister, namentlich Beethoven kennen gelernt, an der Geschmacksrichtung des in den Traditionen der altitaliänischen Schule befangenen Lehrers kein besonderes Gefallen fand und sich daher der Leitung desselben entzog. Wie er übrigens dem alten Maestro seine vollste Hochachtung bewahrte, beweist schon der Umstand, daß er noch 1816 eine Kantate zum 50jährigen Dienstjubiläum Salieri's schrieb. Auch letzterer folgte den weitern Schicksalen Schubert's mit liebevoller Theilnahme und umarmte nach der Aufführung der F-Dur-Messe zur 100jährigen Jubelfeier der Lichtenthaler Pfarrkirche unsern Tondichter mit den Worten: „Franz, du bist mein lieber Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird". — Wichtiger als aller Unterricht wurden für Schubert's tonkünstlerische Ausbildung die bereits erwähnten praktischen Übungen im Konvikt, so wie die denselben zur Seite gehenden Quartett-Abende im väterlichen Hause. Bei letzteren spielte Franz gewöhnlich Bratsche, während er bei den ersteren als Violinist mitwirkte, oftmals aber auch bei Abwesenheit des Dirigenten Ruczizka die Leitung des Orchesters übernahm. Die uns erhaltenen Berichte verschiedener Konviktsgenossen Franzens, wie des spätern Wiener Hofraths Josef von Spaun, der Juristen Alb. Stadler und Anton Holzapfel, des Dr. Josef Hauer bestätigen übereinstimmend, wie der Feuereifer unseres Tondichters hiebei alle äußern Hemmnisse siegreich durchbrach, wie er die meiste freie Zeit in dem ungeheizten, oft eisig kalten Klavierzimmer des Konvikts am Flügel zubrachte, wie er, um seinem übermächtigen Kompositionsdrang Genüge zu thun, auf die zweite Geigenstimme eines Duo von Fux seine Noten hinwühlte, bis Spaun's Freundeshand ihm das erforderliche Papier verschaffte, mit welch' feuriger Begeisterung er namentlich die Symphonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's mitspielte oder von der ersten Geige aus verklärten Auges dirigirte. Wie er übrigens bei diesen Aufführungen so wenig wie bei den Quartettproduktionen zu Hause einen Fehler

vorübergehen ließ und oftmals zu dem das Cello leidlich handhabenden Vater eben so ehrerbietig als entschieden bemerkte: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein". Rührendes Zeugnis von der Kümmerlichkeit seiner finanziellen Verhältnisse legt ein vom 24. Nov. 1812 datirter Brief an den Bruder Ferdinand ab, wo es unter Anderm heißt: „Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Äpfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8^1/_2$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit thun! ‚Die auf Dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matth. Kap. 2, V. 4.' So dachte auch ich. Was wär's denn, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen ließest." — 1813 trat bei Franz die Mutation der Stimme ein und obschon der Kaiser sein weiteres Verbleiben in dem 5 Jahre von ihm frequentirten Konvikt durch Entschließung vom 21. Okt. genannten Jahres unter Anweisung eines Merveldt'schen Stiftplatzes behufs weiterer Studien bewilligt hatte, trat der Jüngling aus. Die wissenschaftliche Thätigkeit vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln, wie denn auch seine Leistungen im Konvikt, abgesehen von der Musik, zu wünschen übrig ließen und für den Fall seines Verbleibens in der Anstalt eine Wiederholung der nach Absolvirung der II. Fortgangsklasse stattfindenden Prüfung für ihn in Aussicht genommen war. Wahrscheinlich hatte der Jüngling bereits den Plan gefaßt, sich ganz der geliebten Musik zu widmen, wenn auch an dessen sofortige Verwirklichung nicht gedacht werden konnte. Das eifrige Zureden der Eltern, wie die eben an ihn ergangene Aufforderung, sich zum Militärdienst zu stellen, scheinen die Ursachen gewesen zu sein, daß Franz trotz seiner angebornen Abneigung gegen jede Lehrthätigkeit vorläufig die pädagogische Laufbahn einschlug, sich während des Jahres 1813/14 tüchtig auf das Lehramt vorbereitete und dann an des Vaters Schule das Amt eines Gehilfen in der Vorbereitungsklasse übernahm. Drei volle Jahre lang bis 1817 unterrichtete er hier die A-B-C-Schüler der Lichtenthaler Vorstadt, freilich wie ein unwilliges Eselein, um uns des von Schindler mit Rücksicht auf Beethoven's Privatstunden

gebrauchten horazischen Ausdrucks zu bedienen, oftmals vom jähen Zorn übermannt und die armen Sünder in sehr handgreiflicher Weise belehrend. Das wunderbarste ist, daß neben dieser mühsamen, zeit- und stimmungraubenden Beschäftigung die fruchtbarste musikalische Thätigkeit wie der ungetrübte, sonndurchblitzte Strom eines zweiten Lebens hinlief. Schon 1814 beendete Schubert die Komposition der von Kotzebue gedichteten „natürlichen Zauber-Oper Des Teufels Lustschloß", von der wir freilich so gut wie nichts kennen, da der Tondichter bald darauf das Autograph dem Freunde Josef Hüttenbrenner an Zahlungsstatt für eine kleine Geldschuld überließ und des letztern Hausleute 1848 den Zimmerofen damit heizten. Ins Jahr 1815 fallen nicht weniger denn sieben, meist ebenfalls verschwundene Opernkompositionen: „Der vierjährige Posten", Text von Th. Körner, das innerhalb 6 Tagen im Monat Juli komponirte Singspiel „Fernando" von Schubert's Freund, Alb. Stadler gedichtet, das Goethe'sche Singspiel „Claudine von Villa Bella", „Die beiden Freunde von Salamanka" und „Adrast" von dem bald zu erwähnenden Dichter Mayrhofer, „Die Minnesänger" und „Die Spiegelritter", beides von Kotzebue. Von den Kirchenkompositionen dieser Zeit gehören noch dem Jahre 1814 an ein Offertorium, ein Salve Regina und die bereits früher erwähnte F-Dur-Messe, nach deren erfolgreicher Aufführung in der Augustinerkirche Schubert's Vater den Sohn zu dessen unsäglicher Freude mit einem 5-oktavigen Klavier beschenkte. Dagegen sind 1815 entstanden die schönen Messen in G und B, von denen Schubert die erstere umfangreiche vom 2. bis 7. März, also in 5 Tagen niederschrieb, dann mehrere symphonische Entwürfe und Streichquartette, endlich über 100 Lieder, worunter der eines Winternachmittags unglaublich schnell hingeworfene „Erlkönig", ein großer Theil der Gesänge Ossian's, die Lieder Mignon's, also bereits eine Reihe vollendeter Meisterwerke. 1816 entstanden dann die 3 Gelegenheits-Kantaten zum Jubiläum Salieri's, der leider verschollene „Prometheus" von Dräxler von Carin, auf welche Tondichtung Schubert selbst größeren Werth legte, und die Kantate zu Ehren des Schul-Oberaufsehers Josef Spendou Op. 128, eine Messe in C, ein Magnifikat, das Fragment eines Requiems, das 1841 mit großem Erfolg zu Wien reproducirte Stabat mater, Bruchstücke zu einer Oper „Die Bürgschaft", endlich wiederum eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger

Lieder, worunter „Der Wanderer", „Fragment aus Äschylus", „An Schwager Kronos" und „Abschied". — Der 1815 von Schubert gemachte Versuch einer Bewerbung um die damals ausgeschriebene Stelle eines Musiklehrers an der deutschen Normalschulanstalt zu Laibach mit 450 fl. Gehalt schlug fehl, wie es denn überhaupt unserm Meister nie gelang, eine fixe, seine Existenz sichernde Anstellung zu erhalten. Dagegen knüpfen sich in den Jahren 1814—1816 bereits einige jener Freundschaftsbande, welche für Schubert's äußere Verhältnisse wie innere Entwicklung von Bedeutung wurden und daher auch hier nicht stillschweigend übergangen werden dürfen. Schon 1814 war unser Tondichter zu dem bereits 27 jährigen Juristen und Dichter Johann Mayrhofer in nähere Beziehung getreten, dessen eigenartige, starre Pedanterie und sarkastische Schrullenhaftigkeit mit tiefer, aber melancholischer Empfindung und edlen Charaktereigenschaften seltsam paarende Natur bald bedeutsamen Einfluß auf Schubert gewann. Der letztere regte Mayrhofer zu verschiedenen Dichtungen an, die meist unmittelbar nach ihrer Entstehung mit Tönen ausgestattet wurden. Fast alle zeichnet ein schmerzlich trüber, oft wehmuthsvoll inniger Grundton aus, jene echt romantische, in ihrem eigenen Herzeleid schwelgende Melancholie, welche Schubert zuerst an Mayrhofer's Poesie tiefer entwickelt zu haben scheint. Bis zu ihrem Lebensende hielten die Freunde an einander fest, wohnten auch mehrere Jahre (so 1819—1821) in der Wipplingerstraße bei Frau Sanssouci zusammen. Schubert bequemte sich mit gutmüthigem Humor der stoïschen Lebensweise seines Genossen an, dessen ganzen Hausschmuck ein paar Bücher, eine Guitarre und die unentbehrliche Pfeife bildeten und dessen Genüsse in einem kurzen Schlaf nach Tisch und einem Spaziergang bestanden. Öfters wurden die übertriebene Mäßigkeit und Lebensstrenge des Poeten die Zielscheibe harmloser Witze unseres Tondichters, wobei die gravitätisch gestreckte Gestalt Mayrhofer's mit bajonettartig gefälltem Stock auf den untersetzten Franz loszugehen pflegte mit den Worten: „Was halt mich denn ab, du kloaner Racker", bis des letztern komische Zauberformel „Waldl, Waldl, wilder Verfasser" den Dichter wieder beschwichtigte. Die krankhaft gesteigerte Hypochondrie Mayrhofer's trieb denselben bekanntlich 1836, also 8 Jahre nach Schubert's Heimgang in den Tod, indem er sich vom obern Stockwerk des Amtsgebäudes, worin er als österreichischer Censur-

beamter arbeitete, herabstürzte und das Genick brach. — Herzlicherer Natur ward Schubert's Freundschaftsverhältnis zu dem 1798 zu Torup in Schweden geborenen, also ziemlich gleichaltrigen Franz von Schober, welcher nach des Vaters frühzeitigem Ableben mit der Mutter in die deutsche Heimat zurückgekehrt war, seit 1808 seine Studien im Stifte Kremsmünster absolvirt hatte und 1815 eine Stelle als Bücherrevisor zu Wien bekleidete. Einige Lieder Franz Schubert's, die er im Spaun'schen Hause zu Linz singen gehört, hatten des jungen Mannes Interesse für den Tondichter solcher Maßen erregt, daß er letzteren in Wien aufsuchte. Die Beziehungen zwischen Beiden nahmen bald den Charakter rückhaltsloser Intimität an und bis zu Schubert's Tod blieb Schober sein allzeit hilfbereiter, uneigennützigster Gefährte. Er erkannte rasch, daß auch ein Genie, gleich demjenigen unseres Meisters unter dem Druck einer Schulgehilfenstellung auf die Dauer hätte verkümmern müssen und erwirkte daher die Zustimmung von Schubert's Eltern, daß dieser die Pädagogik an den Nagel hing, in des Freundes Wohnung eine Stube bezog und nun ausschließlich seiner Kunst zu leben begann. Bis 1819 wohnten die jungen Leute beisammen, in welchem Jahre Schober einem als Officier auf Urlaub nach Wien gekommenen Bruder ein Zimmer überlassen mußte und daher Franz vorübergehend an Mayrhofer abtrat. 1821—1824 theilten sie indeß wiederum ein Logis in den Tuchlauben neben dem Musikvereinsgebäude und ebenso in den Jahren 1827 und 1828 in der Bäckerstraße. Schubert hat mehrere der an und für sich wenig bedeutenden Gedichte Schober's durch seine musikalische Bearbeitung unsterblich gemacht und damit dem Kameraden die mannigfache finanzielle Unterstützung, die ihm letzterer zu Theil werden ließ, aufs Schönste vergolten. Ungefähr in dieselbe Zeit, in welcher es Schober gelang, seinen Kameraden dem unerträglichen Regelzwang des Schulunterrichtes zu entreißen, fällt nun auch der Beginn der für Schubert's künstlerische Entwicklung höchst wichtigen Bekanntschaft mit dem Sänger Vogl, deren Vermittlung wiederum das Verdienst Schober's ist. Der Tenorist Johann Michael Vogl, geboren den 10. Aug. 1768 zu Steyr, war schon 1794 in den Sängerkreis der deutschen Oper zu Wien getreten. Ein Mann von vielseitiger Bildung und reichen künstlerischen Erfahrungen, stand er um das Jahr 1817 auf der Höhe seines Ruhmes und galt namentlich in der Darstellung

des Charakteristischen, in der fein abgestuften musikalischen Deklamation als unerreicht da, während ihn sein Kollege Wild im gebundenen Gesang der Arie vielleicht übertraf. Nachdem Schober wiederholte Versuche gemacht, den Sänger mit Schubert zusammenzubringen, besuchte ersterer eines Tages die beiden Freunde in ihrer Wohnung. Er schaute verschiedene Lieder Schubert's durch, die gerade herumlagen, wie „Ganymed", „Schäfers Klage", „Augenlied". „Es steckt etwas in Ihnen", meinte er, „aber Sie sind zu wenig Komödiant, zu wenig Charlatan. Sie verschwenden ihre schönen Gedanken, ohne sie breit zu schlagen." Der Eindruck dieser Kompositionen auf den Sänger war indeß ein tieferer, als er sich's vielleicht selbst gestand. Bald kam er wieder; die huldvoll vornehme Herablassung, mit der er Anfangs dem Tondichter begegnet, wandelte sich in bewundernde Erkenntnis seines unvergleichlichen Genies und herzliche Theilnahme für dasselbe. Die Kunstgenossen studirten nun viel zusammen. Vogl, in der Litteratur sehr bewandert, machte Schubert nicht nur auf eine Reihe bedeutsamer und musikalisch verwerthbarer Dichtungen aufmerksam, er wirkte bis zu einem gewissen Grad direkt auf Schubert's Kompositionsweise ein, indem er ihn namentlich auf das Dramatisch-Wirkungsvolle, auf prägnantere Deklamation mancher Stellen hinwies, ihn freilich auch in keineswegs immer künstlerischer Weise zur Anbringung gewisser, seinem Organ geläufiger und mehr auf äußerlichen Effekt berechneter Verzierungen veranlaßte, ja sich wohl herausnahm, beim Vortrag Veränderungen anzubringen, deren Übergang in manche Ausgabe der Schubert'schen Lieder dann eine Herstellung der ursprünglichen Lesart erforderlich macht. Immerhin muß die Art und Weise, wie Vogl die Schubert'schen Gesänge vorzutragen verstand, wie er aufs feinsinnigste den Intentionen des Tondichters gerecht wurde, wie er den Stimmungston jedes einzelnen Liedes und seine subtilsten Nüancen zu treffen wußte, die Bewunderung der Kenner und das Entzücken der Laien hervorgerufen haben. Sagt doch Schubert selbst in einem seiner Briefe: „Die Art und Weise, wie Vogl singt und ich akkompagnire, wie wir in einem solchen Augenblick Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes", und wie der Sänger die Tondichtungen unseres Meisters taxirte, das beweisen seine folgenden von Kreißle überlieferten Worte: „Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt, als

Schubert's Lieder. Was müßten sonst diese wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen Clairvoyance in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemein ungeheure Wirkung machen!"

Zu der Annahme eines gewissen hellseherischen Vermögens bei Schubert wurde der Sänger, wie er selbst irgendwo erzählt, noch besonders durch folgenden interessanten Vorfall veranlaßt: Vogl hatte ein Schubert'sches Lied, das dieser ihm vor einigen Tagen mit andern überbracht und das ihm nicht bequem lag, transponiren lassen und sang es nun dem Komponisten vor. „Schaut's", bemerkte dieser in seiner drolligen Wiener Weise, „das Lied is nit uneb'n, von wem is es denn?" — Daß die erwähnten persönlichen Beziehungen, zu denen sich noch verschiedene andere Bekanntschaften, wie namentlich mit den Gebrüdern Anselm und Josef Hüttenbrenner und dem als Dilettant auf dem Pianoforte hervorragenden Staatsbeamten Josef Gahy gesellten, sowie die endlich errungene volle Ungebundenheit des Lebens auf Schubert den wohlthätigsten Einfluß ausübten und daß er sich gerade zu dieser Zeit besonders glücklich und zu künstlerischem Schaffen freudig angeregt fühlte, das beweisen die außerordentlich zahlreichen, dem Jahre 1817 angehörigen Kompositionen, zunächst eine Masse von Liedern, worunter namentlich solche von Mayrhofer und Goethe, dann die anmuthigen, in üppigstem Wohlklang erblühenden Klaviersonaten Op. 53, 120, 122, 145, 147, die beiden Orchesterouverturen im italiänischen Stil, sowie eine Reihe leichtbeschwingter Tänze. Das Jahr 1818 ward für unsern Tondichter dadurch von Bedeutung, daß er sich, wohl hauptsächlich durch seine nichts weniger denn brillante finanzielle Situation bestimmen ließ, bei einer jener kunstliebenden adeligen Familien, wie sie die hohe Aristokratie des österreichischen Kaiserstaates stets zahlreich aufzuweisen hatte, in ein Dienstverhältnis zu treten, und dadurch zum ersten Mal nach Ungarn geführt wurde. Der Wirthschaftsrath des Baron Hackelberg, Unger, Vater der bekannten Sängerin Unger-Sabatier, hatte Schubert dem Grafen Johann Esterhazy so warm empfohlen, daß ihm dieser die vakante Musiklehrerstelle bei ihm offerirte. Da die Stellung eine ziemlich freie war und dem Lehrer lediglich die Verpflichtung auferlegte, den beiden dreizehn- und elfjährigen Komtessen Marie und Karoline einigen Unterricht zu geben und sich an den musikalischen Reunionen

im gräflichen Hause zu betheiligen, nahm Schubert das Engagement an und begab sich Frühjahr 1818 mit der Familie nach deren am Waagfluß gelegenen Landgut Zelesz. Der Graf Esterhazy besaß eine hübsche Baßstimme, die Gräfin und die jüngere Tochter Karoline sangen Alt, die ältere Marie sehr schön Sopran; dazu gesellte sich der mit dem Haus intim befreundete Freiherr Karl von Schönstein, ein Tenorist von außerordentlicher stimmlicher Begabung, dazu wissenschaftlich wie künstlerisch durchgebildet. So konnten bei den musikalischen Vereinigungen der Familie mehrstimmige Gesänge ausgeführt, ja bei etwelchem Zuzug weiterer Kräfte selbst größere Werke wie Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten", Mozart's Requiem u. s. w. reproducirt werden, wobei Schubert selbstverständlich den dirigirenden und geistig belebenden Mittelpunkt bildete. Für sein Bekanntwerden als Komponist war aber besonders wichtig, daß Baron von Schönstein, der bisher hauptsächlich den italiänischen Gesang gepflegt, sich durch den Verkehr mit Schubert angeregt, dem deutschen Lied zuwandte und bald ein vorzüglicher Interpret der Kompositionen unseres Meisters wurde. Während Vogl die dramatisch bewegten, mehr deklamatorisch behandelten Gesänge Schubert's mit Vorliebe kultivirte, sagten Schönstein's jugendlich weicher Stimme die rein lyrisch gehaltenen Tondichtungen mehr zu und im Vortrag der Müllerlieder soll ihn Niemand übertroffen haben. Franz Liszt, der ihn noch 1838 singen hörte, sagt von der Wiedergabe dieser Lieder: »Le baron de Sch. les declame avec la science d'un grand artiste et les chante avec la sensibilité simple d'un amateur, qui se laisse aller à ses émotions, sans se préoccuper du public«. Trotz der Annehmlichkeit und mannigfachen künstlerischen Anregung, welche der Kreis der erwähnten Personen unserm Tondichter gewährte, kam sich derselbe, fern von dem geliebten Wien im „tiefen Ungarlande" doch ziemlich verwaist vor und schilderte den Freunden seine Situation keineswegs als eine rosige. „Für das Wahre der Kunst, schreibt er unterm 18. September an Schober, fühlt hier keine Seele, höchstens dann und wann (wenn ich nicht irre) die Gräfin. Ich bin also allein mit meiner Geliebten und muß sie in meinem Zimmer, in meinem Klavier, in meiner Brust verbergen." Und weiter über die Bewohner des Schlosses: „der Koch ziemlich locker, die Kammerjungfer 30 Jahre alt, das Stubenmädchen sehr hübsch, oft meine Gesellschafterin, die Kinderfrau eine

gute Alte. Der Beschließer mein Nebenbuhler. Die zwei Stallmeister taugen viel besser zu den Pferden als zu den Menschen, der Graf ziemlich roh, die Gräfin stolz, doch zarter fühlend, die Komtessen gute Kinder." Zu einem dieser guten Kinder, der Komtesse Karoline, scheint übrigens Schubert schon während seines ersten Aufenthaltes in Zelesz eine tiefere Neigung gefaßt zu haben, welche der Liebelei mit dem Kammerkätzchen ein rasches Ende machte, die der Tondichter zwar in dunkler Brust verschloß, die ihn indeß Jahre lang mit ihrem heimlich süßen Leid begleitete. Thatsache ist, daß, als ihn die Gräfin Karoline einst damit neckte, er habe ihr noch nie etwas dedicirt, Schubert erwiederte: „Wozu denn, Ihnen ist ja ohnedem alles gewidmet". Wenn übrigens unser Meister wiederholt in seinen Briefen das reizlose, kunstarme Ungarn verwünscht, in das er sich zu böser Stunde habe locken lassen, so that er damit dem Lande wie dem sein Künstlerschicksal leitenden Genius Unrecht. Denn gerade der Bekanntschaft mit dem reichen Schatz slawischer Nationalmelodien, welche der Tondichter in Zelesz machte, verdankte er die fruchtbare Anregung zu einer Reihe seiner eigenartigsten und vorzüglichsten Kompositionen. Das stürmisch lodernde Feuer wie das melancholische Pathos, welches die naiven ungarischen Volksweisen kennzeichnet, mußten wohl der romantisch gefärbten Empfindungsweise Schubert's, seinem Hang nach Naturfrische, nach kecker Originalität besonders zusagen, während die Nachbildung der strammen Rhythmik, der knapp geschlossenen Form jener Nationalmelodien seiner oft ausschweifenden Phantasie den wohlthätigsten Zügel anlegte. Wir können selbstverständlich die höchst zahlreichen Schubert'schen Werke, denen ungarische oder slawische Themata zu Grunde liegen oder die wenigstens eine dem Charakter jener Nationalgesänge analoge Färbung an sich tragen, hier nicht aufzählen. Wir wollen nur erwähnen, daß unser Meister die Weise, welche das Hauptthema des bekannten 1818 entstandenen Divertissement à la Hongroise Op. 54 für Pianoforte zu 4 Händen bildet, von einer Magd am Herd singen hörte und sich sofort notirte. Außerdem fallen in diesen Zeitabschnitt die reizenden ersten Walzer für Pianoforte Op. 9, wahrscheinlich für eine der Soiréen im Gräflich Esterhazy'schen Hause geschrieben, die Beethoven gewidmeten Variationen über ein französisches Lied Op. 10, mehrere Märsche, die 6. Symphonie in C, das Salve Regina in A-Dur und eine Anzahl Lieder. Hatte das

Jahr 1818 unserm im Spätherbst nach Wien zurückgekehrten und nun wieder auf sich selbst angewiesenen Meister mancherlei künstlerische und persönliche Erfahrungen lieblicher und schmerzlicher Art, eine Fülle neuer Eindrücke gebracht und seinen geistigen Gesichtskreis erheblich erweitert, so sollte nun endlich auch die Zeit der ersten äußerlichen Erfolge, der Anerkennung seiner tondichterischen Begabung seitens der musikalischen Welt kommen, ohne daß sich freilich die ökonomische Lage des Künstlers in entsprechender Weise verbessert hätte. Obschon Schubert Vogl wiederholt darum ersucht, hatte letzterer sich einstweilen nicht entschließen können, eines der Lieder unseres noch immer sehr wenig bekannten Tondichters in einem öffentlichen Koncert vorzutragen. Dieses Verdienst war dem Tenoristen der Hofoper Franz Jäger vorbehalten, welcher in einem vom Violinspieler Jäll am 18. Febr. 1819 im Gasthof zum Römischen Kaiser veranstalteten Koncert „Schäfers Klagelied“ vortrug und so lebhaften Beifall damit errang, daß er es in einem Koncert vom 12. April wiederholte. Ungefähr gleichzeitig trug sich Schubert mit der Hoffnung, vermöge des Einflusses seiner Freunde, namentlich Vogl's und Josef Kupelwieser's, Sekretärs am Josefstädtischen Theater, wenigstens eines von den dramatisch-musikalischen Werken, welche damals theilweise schon vollendet waren, theilweise des Tondichters Phantasie beschäftigten, auf die Bühne zu bringen. Allein bereits hatte der Rossini-Kultus, welcher unter Barbaja's und Duport's Regiment 1818 begann und mit dem Jahre 1822 unter des Meisters persönlicher Direktion in förmlichen Fanatismus überging, solche Dimensionen angenommen, daß das Interesse für die deutsche Opernmusik in bedenklicher Weise erlahmte. So kam die in bestimmte Aussicht genommene Aufführung der Oper „Die Zwillingsbrüder“, mit deren Komposition nach einem Textbuch des Theatersekretärs Hofmann, die Direktion des Operntheaters Schubert auf eifriges Verwenden Vogl's wahrscheinlich schon 1818 beauftragt hatte, einstweilen nicht zu Stande. Schubert schob übrigens die Schuld weniger auf den melodienreichen italiänischen Maestro, dessen aufrichtiger Bewunderer er war und blieb, als auf seine intriguirenden deutschen Kollegen. „Trotz eines Vogl, wettert er in einem Brief vom 19. Mai 1819 an Anselm Hüttenbrenner, trotz eines Vogl ist es schwer, wider die Kanaille von Weigl, Treischke u. s. w. zu manövriren. Darum giebt man statt meiner Operette andere

Luder, wo einem die Haare zu Berge stehen. Semiramis von Catel wird nächstens gegeben werden mit einer unendlich herrlichen Musik." Reichlichen Ersatz für diese Verdrießlichkeiten brachte indeß unserm Meister der Ausflug, welchen er im Sommer 1819 gemeinschaftlich mit Vogl nach Ober-Österreich, Linz, Salzburg, Steyr unternahm und der sich zu einer vom heitersten Humor belebten Künstlerfahrt gestaltete. In Steyr, der Heimat Vogl's, wie Mayrhofer's und Stadler's, nahmen die Familien des hauptgewerkschaftlichen Vice-Faktors Silvester Paumgartner, des Kaufmanns Josef von Koller, des Kreishauptmanns Dornfeld und des Berg-Gerichtsraths Dr. Alb. Schellmann unsere Künstler in herzlichster Weise auf. Anmuthige Mädchen, trefflicher Wein und die herrliche Gegend wirkten wetteifernd zusammen, um unsern Tondichter die letzten Sorgen vergessen zu machen und ihn in jene jugendwarme, feuchtfröhliche Feststimmung zu wiegen, welche den Menschen für alles Gute und Schöne doppelt empfänglich macht. „Im Hause, wo ich wohne, schreibt er unterm 15. Juli an Bruder Ferdinand, bei Koller's befinden sich acht Mädchen, beinahe alle hübsch. Du siehst, daß man zu thun hat", und unterm 19. Aug. an Mayrhofer: „In Steyr hab' ich mich und werd' mich noch sehr gut unterhalten. Die Gegend ist himmlisch, auch bei Linz ist es sehr schön." Koller's liebreizende, musikalisch begabte Tochter „Pepi" und die lustige Fritzi Dornfeld werden wiederholt erwähnt. Erst um Mitte September reisten die Freunde, schwerbeladen mit köstlichen Erinnerungen, nach Wien zurück. Es scheint Schubert in diesem Jahre überhaupt fast zu wohl gewesen zu sein, als daß er viel zum Komponiren gekommen wäre. Außer einigen Liedern, worunter das bekannte „Dörfchen" von Bürger für vier Männerstimmen, einer zum Geburtstag Vogl's geschriebenen Kantate und einer Klavier-Ouverture ist nur das sog. Forellenquintett Op. 114 für Pianoforte und Streichinstrumente zu erwähnen, welches mit seinem üppigen Wohlklang, seiner blühenden Farbenfrische die behagliche Gemüthsverfassung des Tondichters aufs schönste wiederspiegelt. Das Lied „Die Forelle", welches dem Andante des Werkes mit seinen Variationen zu Grunde liegt, hatte Schubert übrigens schon am 21. Febr. 1818 Nachts bei Anselm Hüttenbrenner niedergeschrieben und in seiner träumerischen Zerstreutheit, wie er selbst in einem Brief an Josef Hüttenbrenner erzählt, das Tintenfaß statt der Streusandbüchse darübergegossen.

Um so fleißiger war Schubert im Jahre 1820, das die Komposition der Oster-Kantate „Lazarus“ für Soli, Chor und Orchester, die Skizze der zwei ersten Akte einer von Josef Philipp Neumann gedichteten Oper „Sakuntala“, die Gesänge zum Melodram „Die Zauberharfe“, den 23. Psalm für Frauenchor und Pianoforte, den „Gesang der Geister über den Wassern“ für acht Männerstimmen, mit Begleitung tiefer Streichinstrumente, einen sehr schönen Streichquartettsatz in C-Moll, die große farbenprächtige C-Dur-Fantaisie Op. 15 für Klavier, endlich eine Reihe von Liedern, worunter „Frühlingsglaube“ von Uhland und „Gretchen am Spinnrad“ von Goethe, in sich schließt. Am 14. Juni 1820 gelangte endlich auch die früher erwähnte Gesangsposse „Die Zwillinge“ zur ersten Aufführung im Kärtnerthor-Theater und bald darauf am 19. Aug. das ebenfalls vom Theatersekretär Hofmann fabrizirte Singspiel „Die Zauberharfe“ im Theater an der Wien. Das erstere Werk erlebte indeß wegen des mangelhaften Textes bloß 6 Vorstellungen, obschon die Musik sehr beifällig aufgenommen wurde; die „Zauberharfe“ verschwand noch rascher von der Bühne. Merkwürdigerweise fand die Kritik bei beiden Werken, die Musik, die zwar ordentliche Studien des Tondichters beurkunde, sei zu ältlich und von wahrem Gesang wenig darin zu finden, sie leide an verworrenem, überladenem Instrumentenspiel und ängstlichem Haschen nach Originalität durch immerwährendes Moduliren, das zu keiner Ruhe kommen lasse. Die „Allg. musikalische Zeitung“ bezog dies Urtheil insbesondere auch auf die Ouverture zur „Zauberharfe“, welche keine andere ist, als die später für die Musik zur „Rosamunde“ entlehnte, bekanntlich eines der stimmungsvollsten, melodiösesten und bestinstrumentirten Orchesterwerke unsres Meisters. Es zeigen eben auch diese kritischen Stimmen, wie sehr sich der musikalische Geschmack um den Beginn der Zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts verflacht hatte, wie der süße Champagnerschaum der Weisen des Pesareners selbst den urtheilsberechtigten Fachleuten zu Kopf gestiegen war und ihren Sinn für jedes selbständig ernstere Streben, für jedes nicht schablonenhafte Kunstschaffen abzustumpfen begann. Noch schlimmer übrigens als jenen so rasch wieder ad acta gelegten Singspielen erging es der Oster-Kantate „Lazarus“ und dem „Gesang der Geister über den Wassern“. Denn letzterer, eine der tiefsinnigsten Kompositionen Schubert's, fiel bei seiner ersten Reproduktion 1821 voll-

ständig durch und die von dem berühmten Pädagogen Aug. Herm. Niemeyer, späteren Kanzler der Universität Halle, gedichtete Kantate kam bei Lebzeiten des Komponisten nicht zur Aufführung. Ja wir wissen bis zur Stunde nicht genau, ob er das ganze, in drei Theile zerfallende Gedicht musikalisch bearbeitet hat, da Kreißle von Hellborn erst 1860 die Abschrift eines Bruchstückes davon in der Spaun-schen Schubert-Sammlung entdeckte und auch das von Alexander Thayer dem genannten Biographen im gleichen Jahr übergebene Notenpack bloß einen Theil der Original-Partitur, nämlich die zweite Handlung umfaßte. Später fand sich noch ein Heft bei der Wittwe Ferdinand Schubert's vor, während die letzten Bogen bis dato nicht aufgefunden sind. Bezüglich des künstlerischen Werthes der Komposition möge gleich hier bemerkt sein, daß die redselige Weitschweifigkeit der Dichtung, deren ganzer erster Theil bei dem Tode des Lazarus, der ganze zweite bei seiner Bestattung verweilt, auch auf die Komposition nachtheilig eingewirkt und namentlich eine bedeutsamere Inanspruchnahme des Chores, wie sie das Oratorium verlangt, zur Unmöglichkeit gemacht hat. Um so mehr muß man darüber staunen, bis zu welchem Grad die unsterbliche Frische und innere Freudigkeit der Schubert'schen Musik selbst die lamentable Einförmigkeit dieses für die tondichterische Phantasie so wenig dankbaren Vorwurfs überwunden und vergessen gemacht hat. „Lazarus, besitzt, wie Ed. Hanslick anläßlich der zweiten Aufführung des Werkes in Wien 1868 treffend sagt, Lazarus besitzt die ganze Innigkeit der Empfindung, den melodischen Reichthum und die dramatische Lebendigkeit, deren Vereinigung den Genius Schubert's charakterisirt. Wie rührend und schönheitsverklärt schwebt die erste Arie der Maria empor, wie überirdisch klingt die Erzählung Jemina's von ihrer Auferweckung, wie leidenschaftlich dramatisch die Arie des verzweifelnden Simon! An diesen Wunderblüthen des musikalischen Todtenkranzes wird sich der Hörer jederzeit erquicken und staunen, bis zu welchem Grade Schubert es vermocht hat, Leben in dies Sterben zu bringen." — Fast noch mehr, als die einstweilige Nichtauffindung des letzten Theils des Oratoriums, ist die Nichtvollendung der Oper „Sakuntala" zu bedauern, da die märchenduftige Welt des indischen Dichters Kalidasa unstreitig das geeignetste Darstellungsobjekt für die farbenbunte Phantasie unseres Tondichters gebildet hätte. Weßhalb Schubert nicht weiter kam als bis zur Notirung der Sing-

stimmen und Angabe des Basses zu den beiden ersten Akten, ist bis dato unaufgeklärt. Schon 1821 finden wir ihn mit einer andern musikalisch-dramatischen Arbeit aufs eifrigste beschäftigt. Im September dieses Jahres hatte er sich mit Freund Schober nach dem Lustschloß Ochsenburg in der Nähe von St. Pölten (einer Besitzung des Bischofs Hofrath von Dankesreither und Verwandten der Schober'schen Familie) begeben. Hier schrieb Schober den Text zur heroisch-romantischen Oper „Alfonso und Estrella", und Schubert setzte zu den noch fast nassen Blättern des Manuskripts die Musik, so daß der erste Akt am 20. Okt. gleichen Jahres, die ganze Oper am 27. Febr. 1822 vollendet war. Auch diese Oper wurde bei des Meisters Lebzeiten nicht aufgeführt. Am 24. Juni 1854 brachte sie Franz Liszt als Festvorstellung in Weimar zum ersten Mal auf die Bühne, ohne daß sie einen durchgreifenden Erfolg errungen hätte. Einzelne hervorragende Schönheiten sowie die fast durchgehends reizende Instrumentation vermögen für den Mangel an eigentlichem dramatischen Leben, an großen fortreißenden Steigerungen, für die farblose Monotonie rein lyrischen Ausdrucks nicht hinlänglich zu entschädigen. Das Jahr 1821 sollte indeß doch nicht vorübergehen, ohne unserm Meister neue, bedeutungsschwere Erfolge zu bringen. Wichtiger als der einhellige Beifall, welchen zwei von Schubert auf Einladung der Direktion des Operntheaters komponirte Einlagen zum „Zauberglöckchen" von Herold, eine Tenorarie und ein komisches Duett, bei der Aufführung der Oper im Frühjahr 1821 fanden, wichtiger als dieser rasch verflüchtigte Beifall war die öffentliche wiederholte Reproduktion einiger seiner durchschlagendsten Lieder und das endliche Erscheinen derselben im buchhändlerischen Verlag. Schon seit einigen Jahren waren in dem kunstsinnigen Hause des k. k. Raths und Professors Ignaz Edler von Sonnleithner, dessen musikbegeisterter Sohn Dr. Leopold von Sonnleithner daselbst allwöchentlich eine Anzahl Freunde zur Pflege der edlen Tonkunst vereinigte, hin und wieder Schubert'sche Kompositionen aufgeführt worden, so die Kantate „Prometheus" 1816, „das Dörfchen" 1819, „Gesang der Geister über den Wassern" Frühjahr 1821. Am 1. Dec. 1820 sang der stimmbegabte Dilettant August Ritter von Gymnich in diesem Kreise zum ersten Male den „Erlkönig" und wiederholte solchen am 25. Jan. 1821 in einer Abendunterhaltung des kleinen Musik-Vereins. Der Beifall war der lebhafteste und steigerte sich

beim zweiten Mal bis zu begeistertem Hervorruf des Komponisten. Der glückgekrönte Vorgang fand bald Nachahmer. Am 8. Febr. sangen der Baritonist Götz die „Sehnsucht“ und Frl. Sofie Linhardt „Gretchen am Spinnrad“, am 8. März Josef Praisinger die „Gruppe aus dem Tartarus“. Doch wagte es trotz der Bemühungen Sonnleithner's, namentlich bei Diabelli und Haslinger, noch keine Verlagshandlung, die Lieder ohne Honorar herauszugeben. Da entschloß sich der feuereifrige Musikliebhaber mit einigen Freunden vereint, die Herausgabe des „Erlkönig“ auf eigene Kosten zu veranstalten. Bei einer Abendgesellschaft im Sonnleithner'schen Hause wurden sofort die ersten 100 Exemplare verkauft und auf diesem Wege die finanzielle Möglichkeit beschafft, allmählich die ersten zwölf Liederhefte herauszugeben. Diabelli hatte den Kommissionsverlag übernommen. Schubert wurde durch praktischen Freundesrath veranlaßt, verschiedenen vornehmen Herren einzelne der Lieder feierlich zu widmem. Unterm 2. Nov. schreibt er an Spaun in Linz: „Nun aber muß ich Dir berichten, daß meine Dedikationen ihre Schuldigkeit gethan haben, nämlich der Patriarch (Ladislaus Pyrker, dem er die Lieder „Wanderer“, „Wanderers Nachtlied“ und „Morgenlied“ zugesendet) hat 12 und Frieß (Graf Moritz Frieß für Op. 2 „Gretchen am Spinnrad“) durch Verwenden des Vogl 20 Dukaten springen lassen, welches mir sehr wohl thut.“ Das Eis war gebrochen. Auch Vogl entschloß sich nun, den „Erlkönig“ öffentlich vorzutragen. Er that es den 7. März 1821 in dem Aschermittwochs-Koncert, welches alljährlich von der „Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“ veranstaltet wurde. Der Erfolg des „Erlkönig“ wie auch derjenige des ebenfalls auf dem Programm figurirenden Männerquartetts „das Dörfchen“ war der glänzendste. Auf einmal zeigten nun die Musikverleger Wiens Interesse für die Schubert'schen Kompositionen. Bald nach jenem Koncert paktirte Schubert mit Leidesdorf auf die Lieferung von Liedern für 2 Jahre, angeblich um 1200 fl. Die bei Cappi und Diabelli in Kommission erschienenen 12 Werke trugen über 2000 fl. ein. Vom „Erlkönig“ allein waren in den ersten 9 Monaten des Jahres 1821 800 Exemplare abgesetzt, von deren Erlös Diabelli vertragsgemäß 50% zukamen. Schubert hätte es in der Hand gehabt, durch etwelche Sprödigkeit und kluges Zurückhalten die endlich geschmeidig gewordene Firma zur Eingehung für ihn höchst vortheilhafter Honorar-

bedingungen zu veranlassen. Allein wie er es in seinem Unabhängigkeitsbedürfnis nicht über sich brachte, die ihm bald darauf vom Hofmusikgrafen Moritz von Dietrichstein angetragene Stelle eines Organisten der Hofkapelle anzunehmen, so ließen ihn sein unpraktisches Wesen, seine Weltunerfahrenheit und finanzielle Sorglosigkeit auch diesmal die günstige Gelegenheit verscherzen. Diabelli wußte ihn in einer schwachen Stunde zu bereden, ihm die Platten sammt Eigenthumsrecht der ersten 12 Liederhefte um den Preis von 800 fl. K. M. abzutreten. Der „Wanderer“ allein soll den Verlegern vom Jahre 1822 bis 1861 27000 fl. eingetragen haben. Waren es zunächst die im Jahre 1821 und 1822 öffentlich vorgetragenen und besonders die im Druck erschienenen Lieder, welche Schubert's Namen in weitern musikalischen Kreisen verbreiteten, so wurde dem Meister ungefähr um dieselbe Zeit auch die Genugthuung zu Theil, mit einer dramatisch-musikalischen Arbeit auf den Brettern, die die Welt bedeuten, entschiedenen Erfolg zu erringen. Im Sommer des Jahres 1823 befand sich die bekannte Dichterin Helmina von Chezy, die Verfasserin des Euryanthe-Textes, mit deren blaustrümpflichen Grillen Karl Maria von Weber so manchen Spahn auszufechten hatte, zur Kur in Baden bei Wien. Schubert's Freund Jos. Kupelwieser ersuchte sie, für die Benefiz-Vorstellung seiner Geliebten, Fräulein M. Neumann am Theater an der Wien, ein Stück zu schreiben, zu welchem unser Tondichter Musik komponiren sollte. Die stets verselustige Frau ging auf die Sache ein und verfaßte in kürzester Frist das vieraktige Drama „Rosamunde“, in welchem viehhütende Prinzessinnen, kühne Prinzen, gräßliche Tyrannen, vergiftete Briefe u. s. w. vom buntesten Zufall auf echt romantische Weise durcheinander gewürfelt werden. Nicht weniger rasch, in 5 Tagen setzte Schubert eine Ouverture, Zwischenaktsmusik, sowie verschiedene Soli, Chöre und Tänze dazu. So wurde das Werk den 20. Dec. 1823 aufgeführt. Die Musik fand beim Publikum rauschenden Applaus, ja die Ouverture (es war diejenige zu „Alfonso und Estrella“) mußte auf Verlangen wiederholt werden. Selbst die Kritik konnte diesmal nicht umhin, die Originalität der Komposition anzuerkennen, wenn sie auch den Vorwurf etwelcher Bizarrerie als Lobesdämpfer hinzufügte. Die bodenlose Phantasterei der Dichtung und das fast gleichzeitige Erscheinen eines zugkräftigen Spektakelstückes „der böse Krollo“ von Wilhelm Vogel, Direktor des Theaters an der Wien, auf dessen

Bühne ließen es übrigens nur zu zwei Aufführungen der „Rosamunde" kommen, während die stimmungsvolle Musik mit ihren Geister- und Hirtenchören, der reizenden Romanze „der Vollmond strahlt", den ebenso schön wie charakteristisch instrumentirten Zwischenakten sich gegenwärtig überall in den Koncertsälen eingebürgert hat. Noch ungünstiger als bei der „Rosamunde" wirkte die phantastische Ungeheuerlichkeit des Textes auf das Schicksal der von Schubert ebenfalls im Jahre 1823 komponirten Musik zur Oper „Fierrabras" ein. Das wiederum von Schubert's Freund Josef Kupelwieser für das k. k. Hofoperntheater verfaßte Textbuch ist, wie Hanslick treffend bemerkt, ein trauriges Prototyp für die ganze Gattung jener heroïsch-romantischen Opern, welche einst zu Dutzenden die deutsche Bühne beglückten, wobei ein vollständiger Kindheitszustand des Publikums und eine ebenso vollständige Resignation des Komponisten auf Alles, was Poesie, Geschmack und Zusammenhang heißt, vorausgesetzt wird. Es bedurfte der unerschöpflichen Erfindungskraft Schubert's, um selbst die gespreizte Hohlheit eines solchen Machwerks wenigstens bis zu einem gewissen Grad mit klingendem Leben zu erfüllen. Die Musik, deren ersten über 300 Seiten haltenden Akt unser Tondichter vom 23. Mai hinweg in 7 Tagen, deren Rest er von Ende Mai bis 26. Sept. 1823, also in 4 Monaten aus dem Ärmel schüttelte, enthält eine Reihe höchst melodiöser, zarter wie kraftvoller Nummern. Die nationalen Gegensätze der Mauren und der Franken sind treffend charakterisirt, alles Dekorative, wie namentlich die Märsche von gesättigtem Kolorit. Die Oper wurde zwar unterm 20. Juli 1823 censurirt, kam aber nie zur Aufführung. Einen glücklicheren Griff that Schubert, als er noch im gleichen Jahre zur musikalischen Gestaltung der von J. J. Castelli gedichteten einaktigen Oper „die Verschworenen" schritt. Das mehrfach bearbeitete Sujet ist folgendes: Eine Anzahl Frauen, deren Männer seit Jahresfrist im Kriege mit den Saracenen abwesend sind, haben sich verschworen, sich an jenen bei der Heimkehr durch gleichgültige Kälte dafür zu rächen, daß sie das Gebot der Ehre höher denn das der Liebe gestellt. Ein vorauseilender Page verräth den Rittern den Plan und diese beschließen, ihren Frauen auf dieselbe Weise zu begegnen. Die Frauen sind über das Benehmen der Männer um so mehr bestürzt, als ihnen mitgetheilt wird, letztere müßten in kürzester Frist wiederum in den Krieg ziehen. Das

zartere Geschlecht giebt seine erheuchelte Zurückhaltung auf und kommt den Geliebten liebevoll entgegen. Allein diese berichten, sie seien durch feindliche Gefahr zu dem Gelübde gedrängt worden, ihren Frauen keinen Beweis von Zuneigung zu geben, bis diese sich bewaffnen und mit ihnen in den Glaubenskampf ziehen würden. Die Gräfin Ludmilla hüllt sich mit ihren Gefährtinnen sofort in Stahl. Wie sie aber gerüstet daher kommen, übermannt freudige Rührung die Ritterherzen. Das falsche Spiel wird eingestanden und der häusliche Frieden hergestellt. Außerordentlich fein hat der Komponist den humoristischen Ton zu treffen gewußt, welcher über dem Ganzen waltet, und doch durch die gleichmäßige Wärme der musikalischen Empfindung, durch angemessene Hervorhebung der Gefühlsaccente das Ganze aus dem Bereich des bloß possenhaft Komischen in eine reinere Sphäre emporgehoben. Eine sorgfältig abgestufte Instrumentation rückt die schönheitsvolle Gesangsmelodie überall in die der jeweiligen Stimmung entsprechende Beleuchtung. Zu Schubert's Lebzeiten wurde das Werk nicht aufgeführt, trotzdem daß die vorsorgliche Censurbehörde dem Titel „die Verschworenen" den minder gefährlichen „der häusliche Krieg" substituirt hatte. Am 1. März 1861 führte man die Operette zuerst im Musikvereins-Koncert zu Wien, und bald darnach im Hofoperntheater mit glänzendem Erfolg auf. Seitdem ist sie ein beliebtes Repertoirstück einer Reihe deutscher Bühnen geworden. Die Jahre 1822 und 1823 sind übrigens nicht bloß durch die äußerst rege Thätigkeit und die vorzüglichsten Leistungen Schubert's auf musikalisch-dramatischem Gebiet ausgezeichnet. Auch in andern Gattungen seiner Kunst schuf er um diese Zeit eine Anzahl von Werken, auf denen der reine Sonnenglanz unsterblicher Schönheit ruht. So fallen noch ins Jahr 1822 die beiden Sätze der unvollendeten H-Moll-Symphonie, welche 40 Jahre lang verschollen waren, bis sie Hofkapellmeister Herbeck im Besitz Anselm Hüttenbrenner's entdeckte und mit dessen Erlaubnis 1865 zum ungetheilten Entzücken der Hörer in einem Gesellschafts-Koncert der Wiener Musikfreunde das erste Mal zur Aufführung brachte, ferner die schöne Messe in As, sowie das Volkslied von Deinhardstein „Junger Kraft lebend'ges Walten" für Chor und Orchester und die Hymne „des Tages Weihe" ebenfalls für Chor und Orchester. Das Jahr 1823 aber sah, abgesehen von der phantasievollen A-Moll-Sonate Op. 143, einem wahren Muster der Gat-

tung, und abgesehen von einer Reihe anderer trefflicher Lieder, worunter „Du bist die Ruh" von Rückert und „der Zwerg" von Collin, den Cyklus „die schöne Müllerin" entstehen und zwar die beiden letzteren Werke auf eine Weise, welche die Eigenart des Schubert'schen Producirens prägnant kennzeichnet. Die Collin'sche Ballade wühlte Schubert, von seinem Verleger zur Ablieferung eines Liedes gedrängt, ohne alle Vorbereitung in wenigen Minuten aufs Papier, während er gleichzeitig am Gespräch eines Bekannten Theil nahm, der ihn zum Spaziergang abholte. Die Gedichte Wilhelm Müller's aber fand er eines Tages auf dem Zimmer des Privatsekretärs des Grafen Sceczenyi Herrn Benedikt Randhartinger liegen; die Müllerlieder leuchteten ihm beim flüchtigen Durchblättern ein, er steckte das Buch zu sich und machte sich noch in der Nacht ans Komponiren, so daß, als sich Randhartinger andern Tages bei ihm einfand, bereits der größere Theil des Cyklus vollendet war. — Bevor wir zu dem wiederum eine Art Lebensabschnitt bildenden Jahr 1824 übergehen, das unsern Tondichter zum zweiten Mal nach Ungarn führen sollte, erübrigt uns, noch einen Blick auf den geselligen Kreis zu werfen, in welchem sich unser Meister seit einigen Jahren vorzugsweise bewegte und in dem er, das scherzliebende, sanguinische, genußfrohe Wienerkind vielleicht seine heitersten Stunden zugebracht hat. Neben Schober, dessen geistvoll anregende Persönlichkeit wohl den Mittelpunkt der Genossenschaft bildete, waren es die uns theilweise bereits bekannten Josef Spaun, Anselm Hüttenbrenner, Johann Baptist Jenger, dann die Maler Moritz Schwind, Leopold Kupelwieser und Franz Bruchmann, die Dichter Ed. Bauernfeld und Franz Mayrhofer, vom Jahre 1824 hinweg auch der Komponist Franz Lachner, welche sich eng aneinander schlossen und behufs gegenseitiger künstlerischer Anregung wie zur Pflege jugendfroher Geselligkeit ungefähr seit 1820 regelmäßige Zusammenkünfte hielten. Dieselben wurden nach unserm Meister „Schubertiaden" genannt und fanden bald bei Schober, Bruchmann, Spaun oder Witteczeck, bald im Gasthof zur Ungarischen Krone, bald auch auswärts in Linz, St. Pölten, auf Schloß Ochsenburg, in Atzenbruck u. s. w. statt. Schubert führte dabei den Cerevis-Namen „Kanevas", weil er, so oft ein Fremder in den Kreis eingeführt wurde, den Nachbar zu fragen pflegte: „Kann er was?" Als in spätern Jahren seine Beleibtheit zunahm, nannten ihn die Freunde meist „Schwammerl",

Groß und Witteczeck mit Vorliebe „Bertl". Bauernfeld hat in seinem 1858 erschienenen „Buch von uns Wienern", einer poetischen Schilderung des feuchtfröhlichen Treibens jener längst verrauschten Zeit aufs anmuthigste erzählt, wie ihm Schubert in Ermangelung eines bessern Getränkes zuerst mit Zuckerwasser das „Du" antrug, wie armselig und doch wieder kreuzfidel es in ihrem Junggesellenleben zuging, da das warme Herz und der unverwüstliche Humor der Jugend für den Mangel an Holz und die ungeheizten Zimmer reichlich entschädigten, wie Moritz Schwind sich gelegentlich bloß in eine lederne Decke gehüllt auf den nackten Fußboden warf und Schubert's Augengläserfutteral als Pfeife für Bauernfeld zurechtschnitzte, wie Hüte, Stiefel, Halsbinden, Röcke gemeinschaftliches Eigenthum der Freunde bildeten, wie dafür, wenn die tragische Ebbe im Geldbeutel überwunden war, die Punschbowlen doppelt lustig dampften und mancher im Mondenscheine Zick-Zack nach Hause ging, wie namentlich Schubert, wenn er wieder einige Musikalien an den Mann gebracht, die Rolle des Krösus spielte, die Freunde nöthigte, den 5 Gulden Eintrittspreis verlangenden Koncertkorsar Paganini mit ihm anzuhören, und keine Ruhe hatte, bis das Gleichgewicht der Finanzen d. h. der Finanzlosigkeit wieder hergestellt war. Treffend singt Rusticocampius von unserm Meister:

„Gesegnet, wer den Lorbeerkranz
Frühzeitig sich erworben,
Und wer in Jugend und Ruhmesglanz
Ein Götterliebling gestorben.
Doch früher hast du gelebt — und nicht
Als Musikgelehrter, als bleicher;
Voll war und rund der Bösewicht,
Ein behaglicher Österreicher.
Mit Malern, Poeten und solchem Pack
Hast gern dich herumgeschlagen;
Wir trieben da viel Schabernack
In unsern grünen Tagen."

Ein Hauptwitz Schubert's, wenn er in rosiger Laune war, bestand darin, daß er den „Erlkönig" auf zwerchfellerschütternde Weise parodirend durch die Zähne eines Kammes sang. Wenn guter Wein in seinen Adern glühte, soll er nach Chezy's Bericht sich am liebsten in einen Winkel zurückgezogen und behaglich stiller Wuth überlassen haben, ein lächelnder Tyrann, der, wenn es anging, irgend etwas

ohne Lärm verwüstete, Gläser, Teller, Tassen zerbrach und dabei die Augen ganz klein zusammenzukneifen pflegte. Hatte er im Gasthaus über die Taxe getrunken, so zeigte er dem Kellner, sobald es zum Zahlen kam, verstohlen unter dem Tisch die Hand und letzterer zählte an den vorgestreckten Fingern die Zahl der vertilgten Seidel ab. Fühlte Schubert sich unter Freunden wohl, so schlug er angenommene Einladungen ohne allen Skrupel in den Wind und war überhaupt durch Nichts zum Fortgehen zu bewegen, so daß sich die in der Korrespondenz mit dem Meister hin und wieder auftauchenden Klagen über seine Regellosigkeit und Unzuverlässigkeit wohl erklären. Wie sehr sich Schubert an das Zusammenleben mit den treuen Kunstgenossen gewöhnt hatte und wie schmerzlich ihm die Entbehrung ihres täglichen Verkehrs wurde, das geht am deutlichsten aus den Briefen hervor, die er in dem nunmehr zu besprechenden Jahre 1824 aus Ungarn nach Wien schrieb. Anfangs dieses Jahres scheint wieder gänzlicher Geldmangel bei Schubert eingetreten zu sein. Die zahlreichen Versuche, auf der Bühne festen Fuß zu fassen und sich auf diesem Weg endlich aus seiner prekären Lage zu befreien, waren, wie wir gesehen haben, im Wesentlichen gescheitert. Die Verleger zeigten sich zwar nicht abgeneigt, Lieder von ihm herauszugeben, benutzten indeß die noch immer laut werdenden Stimmen der Kritik, die Liedkompositionen Schubert's seien zu wenig sangbar, verworren und schwülstig, um die Honorare möglichst herabzudrücken, und verhielten sich andern Werken gegenüber äußerst spröde. Dazu kamen um diese Zeit mancherlei körperliche Beschwerden, namentlich häufige Blutwallungen und Schwindel, so daß es wohl begreiflich erscheint, wenn wir den sonst lebensfrohen Meister vorübergehend in höchst gedrückter, ja hoffnungsloser Stimmung finden. So heißt es, um nur ein Beispiel zu citiren, in einem vom 31. März 1824 datirten Brief an den damals in Italien abwesenden Freund Kupelwieser: „Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendesten Menschen in der Welt. Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und

frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist." Wenige Tage vorher hatte er den ähnlich gestimmten Satz in sein Tagebuch geschrieben: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden, jene, welche der Schmerz allein erzeugt, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen."

Unter diesen Umständen war es immerhin ein Glück zu nennen, daß ihn sein Engagement als Hauslehrer bei der Familie Esterhazy im Monat Mai für den ganzen Sommer und Herbst neuerdings nach Zelesz führte und wenigstens vorübergehend der peinlichen Sorge um seine Existenz entriß. Freilich preßte das Gefühl geistigen Verlassenseins dem Meister neue Klagen aus: „Was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, schreibt er mit schmerzlicher Ironie an Bauernfeld, da Unglück noch der einzige Reiz ist, der uns übrig bleibt. Wären wir nur beisammen, Du, Schwind, Kuppel und ich, es sollte mir jedes Mißgeschick nur leichte Waare sein; so aber sind wir getrennt, jeder in einem andern Winkel und das ist eigentlich mein Unglück. Ich möchte mit Goethe ausrufen: ‚Wer bringt nur eine Stunde jener holden Zeit zurück', jener Zeit, wo wir traulich beisammen saßen und jeder seine Kunstkinder den andern mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urtheil, welches Liebe und Wahrheit aussprechen würden, nicht ohne Sorge erwartend, jener Zeit, wo einer den andern begeisterte und ein vereintes Streben nach dem Schönsten alle beseelte!" — Daß übrigens das schöpferische Vermögen unseres Meisters unter dem Druck der erwähnten Verhältnisse keineswegs litt, ja daß auch diesmal das verpönte Ungarland eigenartig befruchtend auf seine tondichterische Phantasie einwirkte, das beweisen die zahlreichen, dem Jahre 1824 angehörigen Kompositionen, welche wiederum vielfache Anklänge an slawische Nationalmelodien enthalten. Wir erwähnen vor Allem aus die Streichquartette in A-Moll, Es-Dur und E-Dur, das klangberückende, vielgestaltige Oktett Op. 166 für 5 Streichinstrumente, Klarinette, Horn und Fagott, die deutschen Walzer, das große Duo zu 4 Händen Op. 140, welches wie eine verkappte Symphonie klingt, das Duo für Klavier und Flöte Op. 160, die meisterlich ausgeführten Variationen in As Op. 35, endlich das Salve Regina für vierstimmigen Männerchor und das schöne „Gebet vor der Schlacht" von Fouqué für Soli und gemischten Chor, welch' letzteres er im September für das Esterhazy'sche Quartett an einem Tage nieder-

schrieb. — Obschon das Jahr 1825 keine wesentliche Veränderung in den äußern Verhältnissen Schubert's brachte, gestaltete sich dasselbe doch namentlich auch in Folge seines bessern körperlichen Befindens zu einem ungetrübteren, ja theilweise fröhlich heitern Abschnitt seines bereits dem frühen Ende entgegeneilenden Lebens. Namentlich brachte ein wiederum mit Vogl arrangirter Ausflug nach dem Salzkammergut, welcher die Freunde bis Anfangs Oktober von Wien fern hielt, eine Fülle neuer Eindrücke und Anregungen. Vogl war schon am 31. März 1825 nach Steyr vorausgeeilt. Mitte Mai folgte Franz Schubert nach, blieb indeß nur 4 Tage bei Koller's und Schellmann's in Steyr und ging dann mit Vogl nach Gmunden, wo sie „in wahrhaft himmlischer Umgebung", wie Schubert in einem interessanten, ausführlichen Brief vom 25. Juli an die Eltern berichtet, volle 6 Wochen verweilten. „Ich war bei Traweger (einem Kaufmann in Gmunden) höchst ungenirt. Bei nachheriger Anwesenheit des Herrn Hofrath Schiller, der der Monarch (Oberamtmann) des ganzen Salzkammergutes ist, speisten wir täglich in seinem Hause und musicirten sowohl da als auch in Traweger's Hause sehr viel. Besonders machten meine neuen Lieder aus Walter Scott's ‚Fräulein am See' sehr viel Glück." Von Gmunden gingen die Künstler über Puschberg nach Linz, wo Schubert 8 Tage im Spaun-schen Hause verbrachte. Freund Spaun selbst war bereits nach Lemberg verreist, wo er die Stelle eines Bankal-Accessors übernommen. „Du kannst Dir denken, schreibt ihm Schubert, wie sehr mich das ärgern muß, daß ich in Linz einen Brief an Dich schreiben muß — nach Lemberg. Hol' der Teufel die infame Pflicht, die Freunde auseinanderreißt, nachdem sie kaum aus dem Kelch der Freundschaft genippt haben. Da sitz' ich in Linz und schwitz' mich halb todt in der schändlichen Hitz'. Habe ein Heft neuer Lieder und Du bist nicht da. Schämst Du Dich nicht? Linz ist ohne Dich wie ein Leib ohne Seele, wie ein Reiter ohne Kopf, wie eine Suppe ohne Salz. Wenn nicht der Jägermaier gutes Bier hätte und auf dem Schloßberg ein passabler Wein zu haben wäre, so müßte ich mich auf der Promenade aufhängen aus Schmerz über die entfloh'ne Linzer Seele." In Steyreck kehrten Schubert und Vogl bei der musikalischen Gräfin Weißenwolf ein. Dann ging's nach den Klöstern Florian und Kremsmünster, wo sie aufs Beste aufgenommen wurden. „Ich producirte, erzählt Schubert von Krems-

münster, mit Beihilfe eines braven Klavierspielers meine vierhändigen Variationen und Märsche mit günstigem Erfolg. Besonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu 2 Händen, die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich Einige versicherten, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, das auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt." Es mag bei diesem Anlaß, wo Schubert von sich selbst als ausübendem Musiker spricht, bemerkt werden, daß er kein Virtuose im modernen Sinn des Wortes, wohl aber ein feinfühliger Klavierspieler war, der nach dem Zeugnis Gahy's, mit seinen kleinen dicken Fingern die schwierigsten seiner Sonaten nicht nur bewältigte, sondern höchst ausdrucksvoll vortrug, namentlich aber seine Lieder vortrefflich begleitete, wobei er sich meist strenge im Takt hielt. Nur der Fantaisie Op. 15 vermochte er nicht völlig Herr zu werden und sprang, als er einst mitten im letzten Satz stecken blieb, mit den Worten vom Sitz auf: „Das Zeug soll der Teufel spielen". — Von Kremsmünster ging die Reise über Vöklabruck, Straßwalchen, Frankenmarkt, Neumarkt, am Kapuzinerberg vorüber nach Salzburg. Von der Begeisterung, in welche die herrliche Gegend des Salzkammergutes unsern für Naturschönheit außerordentlich empfänglichen Romantiker versetzte, zeugt namentlich ein am 12. Sept. begonnener Brief an den Bruder Ferdinand: „Dir die Lieblichkeit dieses Thales zu beschreiben, heißt es da, ist beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in diesem unzählige Schlösser und Güter, die aus den Bäumen heraus- und durchschauen, denke Dir einen Fluß, der sich auf die mannigfaltigste Weise durchschlängelt, denke Dir Wiesen und Äcker, wie eben so viele Teppiche von den schönsten Farben, dann die herrlichen Matten, die sich wie Bänder um sie herumschlingen und endlich stundenlange Alleen von ungeheuren Bäumen, dieses Alles von einer unabsehbaren Reihe der höchsten Berge umschlossen, als wären sie die Wächter dieses himmlischen Thales, denke Dir dieses, so hast Du einen schwachen Begriff von seiner unaussprechlichen Schönheit." Den tiefsten, pantheistisch schönen Ausdruck seiner Naturempfindung enthält aber eine Stelle des früher citirten Briefes an die Eltern, wo Schubert auf seines Bruders Ferdinand etwas ängstliche und

selbstquälerische Gemüthsart anspielend sagt: „den Ferdinand und seine Frau sammt Kindern lasse ich schönstens grüßen; er wird gewiß schon wieder 77 Mal krank gewesen sein und 9 Mal sterben zu müssen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken droht, er würde das winzige Menschenleben nicht so sehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden." — Auch die Menschen trugen übrigens dazu bei, Schubert's Herz an das Salzburger Thal, diesen auserlesenen Fleck der Erde zu fesseln. Durch Herrn Pauernfeind, einen Bekannten Vogl's, wurden sie bei dem Grafen von Platz, Präsidenten der Landrechte, eingeführt und von dessen Familie aufs Herzlichste bewirthet. Nachdem Schubert noch dem Grabmonument Michael Haydn's seinen Besuch abgestattet und dem ruhig klaren Geist des Dahingegangenen eine Thräne geweiht hatte, reisten sie weiter über das schmutzige Hallein, das Salzachthal abwärts Gastein zu, „nach welchem Vogl's große Seele durch die Gicht angetrieben strebte, wie in finsterer Nacht der Wanderer nach einem lichten Punkt". Vom 12.—21. Sept. befand sich Schubert wiederum in Steyr, dann noch einige Tage in Linz. Anfangs Oktober kehrte er mit Gahy nach Wien zurück, während Vogl nach Italien gereist war, um dort Linderung für sein Gichtleiden zu suchen. Von den Kompositionen dieser Zeit haben wir bereits die Gesänge aus Walter Scott's „Fräulein am See" erwähnt. Es gehören ferner hieher die Lieder „Allmacht" und „Heimweh" von L. Pyrker, die Klavier-Sonate in A-Moll Op. 42, die Schubert in Gastein vollendete, sowie mehrere vierhändige Märsche. — Im Jahre 1826 eröffnete sich für Schubert noch einmal die Aussicht, eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stelle zu erhalten, die ihn bei einem fixen Gehalt von 1000 Gulden ökonomisch gesichert haben würde. Nach Salieri's Tod, Mai 1825, war nämlich Eybler zum Hofkapellmeister ernannt und dadurch die Vice-Hofkapellmeister-Stelle erledigt worden. Schubert reichte seine Bewerbung ein. Im Bericht des Hofmusikgrafen Harrach vom 29. Dec. über die Aspiranten heißt es: „Schubert beruft sich auf seine Dienste als Hofsänger, bestätigt durch ein Zeugnis Salieri's, der ihn Komposition lehrte, und versichert, daß er bereits 5 Messen komponirt, die in ver-

schiedenen Kirchen producirt wurden". Schubert suchte sich bei Hofkapellmeister Eybler noch dadurch zu empfehlen, daß er ihm eine seiner Messen zur Aufführung in der Hofkapelle überbrachte. Nach des Meisters eigenem Bericht soll Eybler dabei geäußert haben, daß er noch keine Komposition von ihm gehört, die Messe sei gut, aber nicht in dem Stil komponirt, den der Kaiser liebt. „Nun so empfahl ich mich denn und dachte: ich bin denn nicht so glücklich, im kaiserlichen Stil schreiben zu können." Als unterm 22. Jan. 1827 die Wahl des Kaisers auf Hoftheater-Kapellmeister Weigl fiel, bemerkte unser Meister dem über sein Mißgeschick bekümmerten Freund Spaun: „Gerne hätte ich die Stelle erhalten mögen, da sie aber einem so würdigen Manne wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben." Über die Gründe, weßhalb auch Schubert's letzte Bewerbung um die Dirigentenstelle am Kärtnerthor-Theater nach dem Abgang des Kapellmeisters Krebs d. h. 1827 erfolglos blieb, sind wir nicht genau unterrichtet. Jedenfalls scheint die Erzählung Schindler's, wonach sich Schubert bei der Probe einer zu seiner künstlerischen Legitimation komponirten Opernscene der Sängerin Schechner gegenüber, welche die Abänderung einiger unsangbarer Stellen wünschte, höchst schroff, ja geradezu ungezogen benommen hätte, aus unzuverlässiger Quelle geschöpft zu sein, da Augenzeugen jener Probe nichts von dem Vorfall wissen wollen. Ungehemmt durch all' diese trüben Erfahrungen floß der Strom musikalischer Erfindung bei Schubert auch während dieser Zeit in vollen Fluthen weiter. Noch 1826 begann er an einer neuen Oper zu arbeiten, deren Text Bauernfeld nach der Sage vom Grafen von Gleichen für ihn geschrieben hatte. Im gleichen Jahr komponirte er die berühmten Streichquartette in D-Moll und G-Dur, von denen das letztere, außerordentlich umfangreiche, zwischen dem 20. und 30. Juni begonnen und vollendet wurde, dann das Duo brillant Op. 70 für Violine und Pianoforte, das herrliche Trio Op. 99 in B-Dur, endlich eine Masse von Liedern, wovon hier nur der erste Theil der Winterreise, das Ständchen von Shakespeare und die Männerchöre „Nachthelle" und „Grab und Mond" besonders erwähnt werden mögen. Das Ständchen „Horch' auf die Lerch' im Ätherblau" entstand während eines Spaziergangs an einem schönen Sommer-Sonntag folgendermaßen: Schubert war mit mehreren Freunden von Pötzleinsdorf auf dem Heimweg nach der Stadt begriffen, als

er beim Wandern durch Währing seinen Freund Tieze im Gasthaus-Garten „Zum Biersack“ an einem Tisch sitzend sah. Die Gesellschaft machte gleichfalls Rast und Schubert begann in einem Buche zu blättern, das Tieze vor sich liegen hatte. Plötzlich bemerkte er auf ein Gedicht zeigend: „Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätt' ich nur Notenpapier bei mir!“ Freund Doppler zog rasch auf die Rückseite eines Speisezettels die erforderlichen Linien und mitten im Sonntagstumult unter Kegelschiebern, hin und her eilenden Kellnern, Harfenisten u. s. w. schrieb Schubert das Lied auf. Ins folgende Jahr 1827 fallen die deutsche Messe, gedichtet von Joh. Philipp Neumann, die großartige Hymne „an den heiligen Geist“ für achtstimmigen Männerchor, das Es-Dur-Klavier-Trio Op. 100, die Impromptus, sowie verschiedene Märsche für Pianoforte, dann wiederum eine Reihe Lieder und Gesänge, worunter der zweite Theil der Winterreise und das reizend stimmungsvolle Ständchen von Grillparzer „Zögernd leise in des Dunkels nächt'ger Stille“. Fräulein Anna Fröhlich, Gesangslehrerin am Konservatorium zu Wien, für die Schubert schon früher einige Frauenchöre komponirt, ersuchte ihn eines Tages, dieses Ständchen zur Geburtstagsfeier ihrer Lieblingsschülerin Luise Gosmar in Unterdöbling für ihre Schwester Josefine und einen Frauenchor in Musik zu setzen. Schubert zog sich mit dem Gedicht in eine Fensternische zurück, las die Verse ein paar Mal durch und sagte dann lächelnd: „Ich hab's schon, es ist schon fertig und wird recht gut werden“. Wenige Stunden darnach war die Komposition niedergeschrieben. — Noch im Frühjahr 1827 wurde übrigens unserm Tondichter die denkbar schönste künstlerische Genugthuung dadurch zu Theil, daß sich der schwer erkrankte Beethoven in seinen letzten Lebenstagen eifrig mit den ihm von Freunden überbrachten Schubert'schen Liedern beschäftigte und kein Ende fand, seiner freudigen Bewunderung derselben Ausdruck zu geben. „Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke“, rief er wiederholt aus, indem er sich namentlich die Goethe'schen Gesänge immer und immer wieder zur Durchsicht reichen ließ. Seine rückhaltlose Anerkennung des Schubert'schen Genius erfreut um so mehr, als ein besonderes Mißgeschick und wohl auch Schubert's schüchternes, vor jeder Zudringlichkeit zurückscheuendes Wesen ein näheres Bekanntwerden der nur durch wenige Straßen von einander getrennten

Meister verhindert hatte. Als Schubert 1822 Beethoven die ihm gewidmeten Variationen über ein französisches Lied Op. 10 persönlich übergeben wollte, fand er ihn nicht zu Hause. Später scheinen sich die Tondichter hie und da im Gasthaus, wo Beethoven zu speisen pflegte, getroffen und gesprochen zu haben. Kurz vor Beethoven's Tod umstanden Schubert, Jos. Hüttenbrenner und Maler Teltscher, in wortlosen Schmerz versenkt, sein Krankenlager. Nach dem Begräbnis kehrte Schubert mit Lachner und Jos. Randhartinger in der Weinstube auf der Mehlgrube ein und die Freunde leerten auf das Andenken des großen Todten das erste Glas, auf das Andenken dessen, der ihm zuerst folgen würde, das zweite. Das unerbittliche Geschick traf nach weniger denn anderthalb Jahren Franz Schubert.

Das Jahr 1827 sollte übrigens nicht vorübergehen, ohne unsern Komponisten nochmals von Wien hinweg und in das gastfreundliche Haus einer österreichischen Provinzialstadt zu bringen, wo ihm das Herz in heiterstem Humor, wie kaum irgendwo aufging. In Graz lebte der Advokat Dr. Karl Pachler, seit 1816 mit Maria Leopoldine Koschak, einer ebenso schönen wie musikalisch fein gebildeten Frau, namentlich ausgezeichneten Beethoven-Spielerin, verheirathet. Ein Freund Schubert's, Johann Baptist Jenger, ebenfalls tüchtiger Pianist, vermittelte die Bekanntschaft des Tondichters mit der Familie Pachler, und nachdem letztere schon 1826 den Besuch Schubert's vergeblich erwartet hatte, gab er den erneuten herzlichen Einladungen endlich Folge und reiste Ende August 1827 mit Jenger nach Graz ab, wo sie den 2. Sept. eintrafen. Die ungekünstelte, offene Weise, mit der ihm Pachler's entgegenkamen, that unserm Meister außerordentlich wohl und die 3 Wochen, die er bei ihnen verbrachte, gingen ihm wie ein holder Traum vorüber. Auf verschiedenen Ausflügen, die man nach Wildbach, einem der Wittwe Maßegg, Tante des Dr. Karl Pachler und Mutter von 6 hübschen Töchtern, gehörigen Gut, nach dem Hallerschlössel am Ruckerlberg, nach Sparbersbach und anderswohin unternahm, kam der Humor der lustigen Wiener zu ungehemmtem Ausbruch. Dazwischen wurde fleißig musicirt und komponirt. Aus dieser Zeit stammen die köstlichen Grätzer-Galoppe und Walzer, sowie die Valses nobles, mehrere Lieder zu Gedichten des ebenfalls im Pachler'schen Hause verkehren-

den Gottfried Ritter von Leitner, das komische Terzett „der Hochzeitsbraten" und anderes mehr. „Schon jetzt erfahre ich, schreibt Schubert bald nach seiner Heimkehr an Frau Dr. Pachler, daß ich mich in Graz zu wohl befunden habe. Wien will mir nicht mehr recht in den Kopf. — Nie werde ich die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Pakleros und den kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage verlebt habe." — Da Schubert bald nach seiner Rückkehr wieder in peinliche Geldverlegenheit gerieth und sich eine düstere Hypochondrie seiner Seele zu bemächtigen begann, die ihn dem Freunde Bauernfeld gegenüber zu der Äußerung veranlaßte: „Was wird mit mir armen Musikanten? ich werde wohl im Alter wie Goethe's Harfner an die Thüren schleichen und Brod betteln müssen", redeten ihm die Freunde aufs Eindringlichste zu, einen schon früher besprochenen Plan endlich auszuführen, und ein eigenes Koncert zu veranstalten, wie Beethoven mehrere solcher mit außerordentlichem Erfolg gegeben hatte. Schubert bezwang denn auch seine Trägheit und den angeborenen Widerwillen gegen jegliche Inanspruchnahme seiner musikalischen Bekannten und Gönner und am 26. März 1828 Abends 7 Uhr fand das Privatkoncert im Lokal des Österreichischen Musikvereines unter den Tuchlauben statt. Abgesehen von mehreren Gesängen, welche Vogl vortrug, umfaßte das Programm einen Satz des D-Moll-Streichquartettes, das Klavier-Trio in Es, das Ständchen von Grillparzer für Sopran-Solo und Chor und den Schlachtgesang von Klopstock, Doppelchor für Männerstimmen. Die Eintrittskarten kosteten 3 fl. W. W. Der Saal war zum Brechen gefüllt, der Beifall ein glänzender. Schubert wurde unzählige Male hervorgerufen und erzielte einen Reinertrag von nahezu 800 fl. Leider mußte er dieselben großentheils zur Deckung verschiedener Schulden verwenden, so daß eine dauernde Erleichterung seiner finanziellen Nothlage keineswegs erzielt wurde und sein stillgehegter Herzenswunsch, im Sommer die Reise nach Graz zu wiederholen, nicht in Erfüllung gehen konnte. Auch sein körperliches Befinden ließ zu wünschen übrig und verschlimmerte sich noch, als er, dem Rath des Hofarztes Dr. von Rinna folgend, aus Schober's Wohnung weg zu seinem Bruder Ferdinand in ein neugebautes, noch feuchtes Haus der Vorstadt Wieden zog, um sich rascher im Freien Bewegung zu

geben. Der Einladung des Freundes Franz Lachner, zur ersten Aufführung seiner Oper „die Bürgschaft" im Oktober auf einige Tage nach Pesth zu kommen und dort anläßlich zu koncertiren, vermochte er unter diesen Umständen ebenfalls nicht Folge zu leisten. Doch besuchte er noch im genannten Monat mit Bruder Ferdinand und zwei Bekannten das Grabmal Josef Haydn's zu Eisenstadt, war wieder heiter gestimmt und arbeitete mit einem leidenschaftlichen Eifer, als hätte ihn geheimnisvolle Ahnung ergriffen, daß es Zeit sei, an seinen Genius die letzten und höchsten Anforderungen zu stellen. So entstanden wie jene Wunderblumen des Südens gleichsam über Nacht erblühend die große C-Dur-Symphonie, das verklärte Streichquintett Op. 163, die drei letzten großen Sonaten in C-Moll, A-Dur und B-Dur, mehrere der bedeutendsten vierhändigen Klavierwerke, die Große Messe in Es, Mirjam's Siegesgesang von Grillparzer für Sopran-Solo und Chor mit Pianoforte-Begleitung, die Kantate: „Glaube, Hoffnung und Liebe" von Fr. Reil für Chor und Harmoniemusik, der 92. Psalm für gemischten Chor und Bariton-Solo, das Tantum ergo für gemischten Chor, Orchester und Orgel, die Hymne von Schmiedel für 4 Solostimmen und Männerchor Op. 154, endlich eine Masse von Liedern, darunter die vierzehn mit der Bezeichnung „Schwanengesang" zusammengefaßten. — Ende Oktober verschlimmerte sich sein Gesundheitszustand auf bedenkenerregende Weise. Als er am 30. Okt. im Gasthaus zum rothen Kreuz Fische essen wollte, überfiel ihn ein solcher Ekel, daß er Messer und Gabel wegwarf und von da an allen Appetit verloren hatte. Doch wohnte er noch am 3. Nov. der Aufführung des Requiems seines Bruders Ferdinand bei, ja ersuchte noch am 4. den Hoforganisten Sechter, ihm Unterricht im Fugensatz zu ertheilen. Gegenüber Franz Lachner, der um diese Zeit Abschied von ihm nahm, um auf einer Reise durch Deutschland Sänger für die Wiener Oper zu gewinnen, sprach er lebhaft von verschiedenen Zukunftsplänen, namentlich auch der Vollendung der Oper „der Graf von Gleichen", die bereits großentheils entworfen sei. Am 11. Nov. mußte er sich zu Bette legen. Eine tiefe Abspannung übermannte ihn. Freund Schober bat er brieflich, ihm in seiner verzweiflungsvollen Lage mit Lektüre, z. B. von Cooper zu Hilfe zu kommen. Er las auch noch die Korrekturbogen des zweiten Theils der Winter-

reise durch. Am 16. machte die Krankheit jähe Fortschritte, heftige Fieberphantasien waren eingetreten. Die Ahnung des Todes ergriff ihn. Als der Bruder Ferdinand und die Freunde ihn zu beruhigen suchten, erwiederte er mit gelassenem Ernst auf sein Bett weisend: „Hier ist mein Ende". Nachdem er noch die Sakramente erhalten, nahm ihn der Tod, dessen erbarmungslose Gewalt er in so tief ergreifenden Tönen geschildert, am 19. Nov. Nachmittags 3 Uhr hinweg. — Die Bestattung fand den 21. Nov. Nachmittags halb 3 Uhr statt. Der Sarg ward durch junge Männer, Beamte und Studirende nach der kleinen Pfarrkirche getragen, wo unter den Klängen einer von Gänsbacher komponirten Trauer-Motette und des Schubert'schen Pax vobiscum die Einsegnung erfolgte. Dann führte man den Todten nach dem Ost-Friedhof in Währing und senkte ihn daselbst in die nur durch drei Gräber von Beethoven's Ruhestätte getrennte Gruft. Einer der letzten Wünsche, welche den Tondichter noch in seinen Fieberphantasien beschäftigt hatten, ging damit in Erfüllung. Da Schubert's gesammter Nachlaß aus einigen Kleidungsstücken und Fahrhabgegenständen sowie alten Musikalien im Schatzungswerth von fl. 63 bestand, deckten der Vater und Bruder Ferdinand die sehr erheblichen Beerdigungskosten. Um das Grab des Meisters wenigstens mit einem einfachen Denkmal zu zieren, veranstaltete Frl. Anna Fröhlich am 30. Jan. 1829 ein Koncert, welches von günstigem Erfolg begleitet war und daher wiederholt wurde. Die Einnahme und weitere freiwillige Freundesbeiträge ermöglichten die Beschaffung eines mit der Büste Schubert's bekrönten Steines, welcher die von Franz Grillparzer verfaßte Inschrift trägt:

„Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen.
Hier liegt Franz Schubert
Geboren den 31. Jan. 1797
Gestorben den 19. Nov. 1828
31 Jahre alt."

Das Andenken des Todten ward übrigens durch verschiedene Feierlichkeiten geehrt, so namentlich durch eine Aufführung des Mozartschen Requiems seitens des Kirchenmusik-Vereins St. Ulrich den 27. Nov. 1828, dann durch eine Reproduktion des Requiems von

Anselm Hüttenbrenner in der Augustinerkirche von einer Anzahl Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde den 23. Dec. gleichen Jahres. An zahlreichen Nekrologen in Versen und Prosa fehlte es nicht; besonders warme und schöne Worte widmete Bauernfeld dem dahingegangenen Freunde in einem Aufsatz der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode vom 9. Jan. 1829, der namentlich auch dem kindlich offenen, treuherzigen, mittheilsam geselligen Menschen gerecht wurde. — Am 13. Okt. 1863 ließ dann die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf Anregung des Direktors Hellmesberger die irdischen Überreste Schubert's wie Beethoven's ausgraben und in zinkene Särge legen, welche am 23. gleichen Monats in den völlig ausgemauerten Grüften feierlich beigesetzt wurden. Am 15. Mai 1872 endlich ward das von Professor Kundmann in Wien ausgeführte herrliche Denkmal im Stadtpark enthüllt, welches der Wiener Männer-Gesangverein den Manen des größten Tondichters weihte, den die Kaiserstadt an der Donau hervorgebracht.

Wenden wir unsere Blicke von dem vielfach durch trübe Schatten führenden Lebensgang unseres Tondichters hinweg auf seine Werke, über denen es schimmert wie der Morgenthau des ersten Schöpfungstages, so verwirrt zunächst die unabsehbare Masse der vor uns ausgebreiteten Kompositionen aller Art förmlich das Auge. Auch der üppigsten Phantasie, der spontansten Produktionskraft wäre es unmöglich gewesen, in der kurzen Spanne Zeit, welche Schubert zu schaffen vergönnt war, diese beispiellose Fülle von Schöpfungen hervorzubringen, hätte sich nicht seinem angeborenen Vermögen allerdings auserlesenster Art ein wahrhaft unabläſſiger, eiserner Fleiß gesellt, der wiederum in der Kunstgeschichte seines Gleichen sucht und unserer Bewunderung für das Genie die höchste Achtung für die sittliche Energie des Mannes beigesellt. Von zuverläſſigster Seite wird uns bezeugt, daß Schubert am frühen Morgen schon meist noch im Bette liegend zu komponiren und seine Gedanken niederzuschreiben begann. Spaun erzählt, er habe, wenn er bei ihm übernachtete, meist während des Schlafes die Brille auf der Nase behalten und sei des Morgens oft noch im tiefsten Negligé ans Klavier gegangen, um zu phantasiren bezw. die geistergleich über

Nacht aufgetauchten Ideen zu fixiren. Ununterbrochen arbeitete er dann regelmäßig bis zur Essenszeit. Freunde, die zu ihm kamen, konnten beobachten, wie tief ihn selbst seine Hervorbringungen ergriffen, wie seine Augen leuchteten, seine Sprache seltsam bewegt, sein ganzes Innere in wundersamem Aufruhr war. Der Nachmittag von 2 oder 3 Uhr an war dann zur Erholung der erschöpften geistigen Kraft bestimmt und wurde meist zu Spaziergängen in der schönen Umgegend Wiens, Besuchen bei Bekannten oder in Kunstsammlungen und dergleichen verwendet, während der Abend unsern Meister fast ausnahmslos im traulich geselligen Freundeskreis oder aber im Theater und Koncerten sah. — Wir haben der höchst umfassenden, aber kunstgeschichtlich weniger bedeutsamen Thätigkeit Schubert's auf dramatisch-musikalischem Gebiet im biographischen Theil unserer Arbeit ausführlich genug gedacht. Es erübrigt uns, einerseits die sonstigen Vokal-, insbesondere die Liedkompositionen, andererseits die rein instrumentalen Werke noch etwas genauer ins Auge zu fassen, um auch hier zu einem abschließenden Urtheil zu gelangen. — Was zunächst Schubert den Liederkomponisten anlangt, so ist es interessant zu beobachten, wie er trotz seines genialen Instinktes keineswegs sofort den reinen Liedstil findet, wie er vielmehr in seiner Produktion ungefähr dieselben Entwicklungsstadien durchmacht, welche die Geschichte des Kunstliedes im 18. Jahrhundert aufweist. So wenig nämlich die Komponisten der ersten Hälfte dieses Zeitraums, die sich der Pflege des kunstmäßigen Einzelgesanges zuwandten, die geschlossene, strophisch gegliederte Form des Volksliedes hiefür benutzten, sondern die Liedstimmung in den Formen der Arie, des ariosen Recitativs, der Kantate, der Serenade u. s. w. musikalisch auszudrücken versuchten, ebensowenig fanden die klassischen Meister Haydn, Mozart und Beethoven die der gleichzeitigen dichterischen, insbesondere der Goethe'schen Lyrik entsprechende Liedform. Von dem Bestreben ausgehend, die lyrische Stimmung möglichst tief zu erfassen, in allen ihren Detailzügen, in den einzelnen Gefühlsmomenten, erschöpfend darzustellen, zugleich beeinflußt von den ihrer ganzen Geistesrichtung besser entsprechenden großen Instrumentalformen, durchbrachen sie das schlicht gebaute Versgefüge des Liedes und erweiterten dasselbe zur breitausgelegten, sorgfältig detaillirenden Scene. Wir erinnern, um nur einige prägnante Bei-

spiele anzuführen, an Haydn's reizendes Schäferlied: „Stets sagt die Mutter, putze dich", an Mozart's „Veilchen", an Beethoven's „Adelaide", von denen das erste ganz in der Weise eines Sonatensatzes angelegt ist, das zweite den verschiedenen Erzählungs- und Stimmungsmomenten entsprechend in eine Reihe bis zu einem gewissen Grad selbständiger Partien zerfällt, während das dritte jeden einzelnen Zug des landschaftlichen Bildes in Tönen malt und nur durch die leidenschaftliche Wärme der alles durchströmenden Liebesempfindung die Einheit des Gedichtes auch musikalisch wahrt. So blieb es einigen kleinern Talenten des mehr reflektirenden, als naiv schöpferischen Nordens vorbehalten, den musikalischen Liedstil zu entdecken und bis zu dem Grade zu pflegen, daß es nur noch der Erscheinung eines genial angelegten, aus der Fülle überreicher Phantasie schöpfenden Tonkünstlers bedurfte, damit auch auf diesem musikalischen Gebiet Vollendetes erblühe. J. Fr. Reichardt (1751—1814) und Fr. Zelter (1758—1832), dann Ludwig Berger, Bernhard Klein, Hans Georg Nägeli waren es, welche hauptsächlich im engen Anschluß an die Goethe'sche Lyrik zuerst mit Erfolg die den Vers durchziehende Sprachmelodie in Tönen festzuhalten und möglichst getreu musikalisch wiederzugeben versuchten. So gewannen sie, wie A. Reißmann in seiner Geschichte des Liedes treffend dargethan hat, die dem Strophengesang allein entsprechende, knappe, symmetrisch gegliederte Liedform, welche einerseits die Einheit der Stimmung aufs strengste wahrt, andererseits dennoch die Möglichkeit gewährt, durch sorgfältig abgestufte Deklamation wie durch harmonischen Reichthum des Akkompagnements jede Gefühlsschattirung, ja das einzelne Dichterwort sinnvoll und getreu wiederzugeben. Zu voller Entfaltung vermochten freilich die genannten Tondichter den verheißungsvollen Keim noch nicht zu bringen; in dem ängstlichen Bestreben, den sprachlichen Rhythmus sorgfältig zu wahren, verfallen sie gar zu oft in trockenes Recitiren oder hohlen Bänkelgesang. So übertrifft sie unser Meister, was charaktervolle Deklamation, wie melodische Schönheit anbetrifft, schon in seinen Erstlingsarbeiten, wie in einzelnen Partien der aus seinem dreizehnten Altersjahr stammenden Lieder „Hagar's Klage" und „der Vatermörder", namentlich aber in den 1813 und 1814 entstandenen zahlreichen Gesängen nach Schiller'schen und Mathisson'schen Ge-

dichten. Wir erwähnen beispielsweise die später allerdings überarbeitete „Sehnsucht“: „Ach aus dieses Thales Gründen“, den „Taucher“ und den „Geistertanz“. Allein über dem Bestreben, den poetischen Inhalt erschöpfend musikalisch wiederzugeben, verliert sich der junge Tondichter hiebei in eine formlose Umständlichkeit und Weitschweifigkeit, welche der geschlossenen dichterischen Form, insbesondere dem Liedstil direkt widerspricht. Besser schon eignete sich diese freie, rhapsodische Behandlungsweise für die musikalische Bearbeitung der auch poetisch freier gehaltenen, farbenreichen, in raschem Wechsel die verschiedenartigsten Bilder an uns vorüberführenden Gesänge aus Ossian, von denen Schubert 1815 eine ganze Reihe bearbeitete. Meisterhaft trifft hier der Komponist den jeweiligen Stimmungston; ja manches ist bereits von einer hinreißenden Gewalt des Ausdrucks, welche Schubert auch später nicht übertroffen hat. Wir nennen als Muster „Kolma's Klage“ und „Shilrik und Vinvela“. Aber auch die dem Lied entsprechende, knapp begrenzte Form sollte unser Meister um dieselbe Zeit finden, als er sich an die musikalische Darstellung Goethe'scher Gesänge machte. Bei Goethe ist schon der Rhythmus, die Melodie der Sprache von solch' berückender Schönheit, daß ein feinfühliger Tondichter wie Schubert nothwendig zur Überzeugung kommen mußte, hier dürfe das poetische Formgerüst auch durch die Musik nicht angetastet, es müsse vielmehr das wohllautvolle Versgefüge, die strophische Gliederung musikalisch festgehalten werden. Indem er dies that, indem er die prägnante Liedform tondichterisch nachbildete, die Reimschlüsse auch zu Abschlußpunkten der Harmonie machte und andererseits doch die das Lied durchzitternde Stimmung durch eine ausdrucksvolle, weitathmige Melodik wie durch eine jeder Gefühlsnüance sorgfältig folgende Klavierbegleitung zu vertiefen und eindringlicher zu machen verstand, erreichte er halb instinktiv, halb bewußt jene Vollendung dieser Kunstform, die ihm die Bedeutung des größten Liedersängers in der Geschichte der Musik sichert. Noch ins Jahr 1815 fallen die aufs einfachste konstruirten und doch den vollen Inhalt des Liedes herzergreifend austönenden Gesänge: „Haidenröslein“, „Nähe der Geliebten“, „Wonne der Wehmuth“, 1816 das Harfnerlied aus Wilhelm Meister „An die Thüren will ich schleichen“, Mignon's Lied: „Über Thal und Fluß getragen“, „der

Fischer", „Über allen Wipfeln ist Ruh'", „der König in Thule" und viele andere. Die Gesammtzahl der von Schubert komponirten Goethe'schen Gesänge beträgt nahezu hundert. Das wundersam fruchtbare Jahr 1816 brachte auch noch den „Erlkönig", wohl die bedeutendste Ballade, die Schubert geschaffen. Trotz der packenden Prägnanz des Ausdrucks, trotz der ergreifenden Tonmalerei des Werkes, die sogar den unmusikalischen und für Schubert's Tondichtungen unempfänglichen Altmeister Goethe selbst nach der Wiedergabe des Liedes durch Wilhelmine Schröder-Devrient 1830 zu der Äußerung veranlaßte: Das Ganze gestalte sich zu einem sichtbaren Bild, trotz all' der blendenden Eigenschaften dieser Schöpfung muß freilich zugestanden werden, daß Schubert weder hier noch überhaupt den erzählenden Balladen-Ton vollständig richtig getroffen hat. Statt die Einheit der Stimmung, welche die Ballade vor Allem aus verlangt, durch eine entsprechende energisch konzentrirte musikalische Behandlung wiederzugeben, statt das Ganze zu großen Gruppen zusammenzufassen, die einzelnen Klangbilder durch bestimmt hervortretende Hauptmotive auf einen einheitlichen Hintergrund zu bannen, geht Schubert wesentlich darauf aus, das dramatische Detail der Erzählung möglichst prägnant darzustellen. Er gelangt so zu Einzelwirkungen von hinreißender Gewalt, aber er verliert darüber den mysteriösen, romantisch-schauerlichen Gesammtton, den z. B. Karl Löwe, der bedeutendste Balladen-Komponist, sowie auch Robert Schumann entschieden besser getroffen haben. Die Domäne, in der sich Schubert mit so zu sagen unfehlbarer Sicherheit bewegt, blieb somit das eigentliche Lied und zwar sowohl das strophisch-gegliederte, wie das durchkomponirte, das vollständig gesungene wie das mehr deklamirte, scenisch erweiterte, in verschiedene Gruppen getheilte Lied. Unübertreffliche Muster für letztere Gattung sind, um nur einige wenige zu nennen, der schon 1816 entstandene „Wanderer" von Georg Schmid von Lübeck, der ergreifendste musikalische Ausdruck jener verzehrenden, rastlos schweifenden Sehnsucht, die hienieden weder Ruhe noch Glück zu finden vermag, dann die tonmalerisch grandiose „Gruppe aus dem Tartarus", neben Thekla's Lied aus Wallenstein unstreitig Schubert's bedeutendste unter den Kompositionen Schiller'scher Gedichte, ferner die ein ähnliches Sujet behandelnde, doch mehr in elegische Färbung getauchte „Fahrt zum Hades" von Mayr-

hofer, endlich die „Allmacht“ von Ladislaus Pyrker „Groß ist Jehovah der Herr“, deren hymnisch gewaltige und doch wieder ehrfurcht-durchschauerte Weise daherrauscht wie gottbegeisterter Prophetengesang. Welch' erstaunliche Vielseitigkeit, welch' verschwenderische Fülle reizendsten Details unser Tondichter aber selbst in der strengbemessenen Form des Strophenliedes zu entfalten vermochte, das zeigen, wenn wir von einer Masse für sich bestehender Gesänge absehen wollen, seine cyklischen Werke: „die schöne Müllerin“ und „die Winterreise“. Beides sind Dichtungen des ein Jahr vor Schubert verstorbenen, durch volksthümliche Schlichtheit und naive Anmuth ausgezeichneten Romantikers und Hellas-Schwärmers Wilhelm Müller. Das erste ist eine Novelle in Liedern: Der wandernde Müllerbursche wird durch das Bächlein, das ihn geheimnisvoll lockend nach sich zieht, zu einer Mühle geleitet. Er sieht die schöne Müllerstochter und tritt als Knappe in des Müllers Dienst. Rasch entwickelt sich der Keim der Liebe zu hoffnungsreicher Blüthe. Nr. 5—9 schildern ihr süßes Krescendo, ihr seliges Hangen und Bangen, 10—12 die kurze Zeit gesicherten Besitzes. Dann sticht ein hübscher Jäger den Müllerburschen bei dem Mädchen aus. Verzehrende Eifersucht, Schmerz über der Geliebten Treulosigkeit treiben ihn zur Verzweiflung, bis er in den flüsternden Wellen des Baches Ruhe und ewiges Vergessen findet. In der Mehrzahl der 20 Lieder hält der Tondichter an der strophischen Gliederung fest. Aber er weiß durch kleine, dem Wortsinn entsprechende deklamatorische Veränderungen, durch den Wechsel von Dur und Moll, durch ein tonmalerisches Klavier-Akkompagnement voll entzückender Frische und Feinheit so viel Leben und Abwechslung, einen solchen Reichthum von Tönen hineinzubringen, daß der Inhalt der Dichtung aufs erschöpfendste wiedergegeben und doch der Hörer nirgends von dem Gefühl der Ermüdung beschlichen wird. Dasselbe gilt von der „Winterreise“, deren 24 Lieder durchaus stimmungsverwandt sind, da sie sammt und sonders die Herzensgeschichte eines unglücklich Liebenden darstellen. Die Form ist hier meist noch knapper als bei den Müllerliedern, ohne daß der Ausdruck an Tiefe und Mannigfaltigkeit das Geringste einbüßen würde. Von wehmuthsvoller Erinnerung an verrauschte glücklichere Zeit steigert sich das Gefühl des Liebverlassenen bis zu düsterer Verzweiflung, ja wahnsinndurch-

zuckter Apathie. Letztere Stimmung wird namentlich in Liedern wie „der Wegweiser“, „das Wirthshaus“ („Auf einen Todtenacker hat mich mein Weg geführt“) und „der Leiermann“ auf eine Weise angeschlagen, deren tragische Gewalt uns das Herz zusammenschnürt, während die elegische Trauer und der leidenschaftliche Liebesschmerz in Gesängen wie „Gute Nacht“, „der Lindenbaum“ („Am Brunnen vor dem Thore“) und „die Post“ zu ewig mustergültiger musikalischer Verkörperung gelangt sind. Kaum weniger vollendet erscheinen übrigens die Gesänge aus Walter Scott's „Fräulein am See“ Op. 52, welche Schubert 1825 komponirt hat und deren farbensatte Romantik das geeignetste Darstellungsobjekt für ihn bildete. Tief empfunden und von hinreißender melodischer Schönheit sind insbesondere Nr. 5 und 6 „Normanns Gesang“ („Die Nacht bricht bald herein“) und „Ellen's Gebet“ („Ave Maria, Jungfrau mild“). Wie Schubert überhaupt in seinen massenhaften Liedkompositionen eine ganze Reihe dichterischer Individualitäten gleichsam ins Musikalische übersetzte, die Charakterköpfe eines Wilh. Müller, Mathisson, Mayrhofer, Bruchmann, Seidl, Leitner, Rellstab u. s. w. in seinen Liedern für die Unsterblichkeit zeichnete, war es ihm am Ende seiner Laufbahn auch noch vergönnt, eine Anzahl Gesänge des bedeutendsten Liederdichters der neuern Zeit mit Tönen zu umkleiden und auch hier mit der Sicherheit des Genies die allein richtige Behandlungsweise zu treffen. Der sog. „Schwanengesang“ umfaßt 6 Lieder von Heinrich Heine. In diesen ist die Form noch koncisér, die Stimmung lakonischer ausgesprochen, oft in einer einzigen schlagenden Pointe zusammengefaßt, das einzelne Wort bedeutungsschwerer denn bei Goethe. Hier muß daher auch musikalisch der freie Melodiezug dem deklamatorischen Accent, der breitausgelegte selbständige Gesang einer subtil abgestuften Recitation weichen. Eine scharfeinschneidende, charaktervolle Harmonik hat letztere kräftig zu unterstützen, während die Detailausführung des dichterischen Bildes wesentlich der Begleitung zufällt. In dieser Weise hat Schubert „das Bild“, „Am Meere“, den „Atlas“ und „die Stadt“ Heine's komponirt und dadurch das Vorbild für jenen recitirenden Liedstil geliefert, welchen später namentlich Schumann mit so durchschlagendem Erfolg auf die Heine'sche Lyrik angewandt hat. — Was die zahlreichen Chorgesänge Schubert's anbelangt, so möge hier nur auf die bedeutendsten

ein flüchtiges Streiflicht fallen! An die Spitze stellen wir die grandiose, direkt an Händel's heroisch-massigen Stil erinnernde Kantate „Mirjam's Siegesgesang“, in welchem namentlich die Sätze „Schaut des Meeres Ungethüme“ und „doch der Horizont erdunkelt“ eine Tonmalerei von ergreifender Wirkung entfalten. Sehr schön, doch mehr in liedmäßiger Weise hat Schubert das Fouqué'sche Gebet vor der Schlacht „Du Urquell aller Güte“ behandelt. Von den Männerchören erfreuen sich besonderer Gunst „die Nachthelle“ und „Nachtgesang im Walde“, beide mit Begleitung von 4 Hörnern geschrieben. Während hier namentlich das reizende Klangkolorit, die mondlichtsüße Stimmung fesselt, die über dem Ganzen ruht, sind die als Op. 11 zusammengefaßten Lieder „das Dörfchen“, „Nachtigall“ und „Geist der Liebe“ durch schlichtinnige Empfindung und treffliche Führung der Singstimmen ausgezeichnet. All' diese Werke überragt indeß an Tiefe der Konception, wie künstlerischer Schönheit des Details der „Gesang der Geister über den Wassern“ für achtstimmigen Männerchor mit Begleitung von 2 Violen, 2 Violoncells und Kontrabaß, in welcher Komposition das bilderreiche, feierlich ernst gestimmte Gedicht Goethe's eine wahrhaft kongeniale, all' seine Züge erschöpfende Interpretation in Tönen gefunden hat. — Von den rein kirchlichen Vokalkompositionen Schubert's, die durchschnittlich weniger hoch stehen als die übrigen Gesangswerke, müssen das »Benedictus« und »Agnus dei« der 1828 entstandenen Es-Dur-Messe hervorgehoben werden, ersteres ein für Soloquartett und Chor geschriebener Satz von reichster Anlage und echt hymnischem Schwung, letzteres ein tief empfundener Bittgesang, durch den ein leisgeheimer Schauer weht, als hätten den Tondichter Ahnungen des eigenen nahen Todes beschlichen.

Gehen wir zu den Instrumental-Kompositionen über, so ist vorab zu konstatiren, daß dieselben durchschnittlich nicht so formvollendet, so künstlerisch abgeschlossen sind, wie die Gesänge. Die rastlos zeugende Phantasie unseres Tondichters in Verbindung mit dem lyrischen Grundzug seines Wesens lassen ihn namentlich, wo er die großen Instrumentalformen anwendet, vielfach nicht zur nöthigen Koncentration des ihm von allen Seiten zuströmenden Materials, zu der durch das Grundwesen des Sonatensatzes bedingten dialektischen Entwicklung und Steigerung gelangen. Mit

emsiger Geschäftigkeit reiht er Bild an Bild, eines wundersamer blühend, klangberückender als das andere; allein es fehlen die großen Gegensätze, es fehlt der Widerstreit, in den die einzelnen Themen treten sollen, es fehlt die dramatische Bewegung, welche die Sonaten, die Symphonie- und Kammermusiksätze der klassischen Meister, vor allem Beethoven's kennzeichnen. So werden auch die einzelnen Sätze unseres Meisters mehrfach zu lang; er findet vor lauter innerem Reichthum nicht das gehörige Maß, nicht den rechtzeitigen Abschluß und beeinträchtigt dadurch selbst die ästhetische Wirkung. Der Spieler der Schubert'schen Werke empfindet dies meist weniger als der Zuhörer, da jenen das schönheitsvolle Detail, die sinnliche Frische, die Fülle reizender Züge bis ans Ende fesseln, während den mehr vom Gesammteindruck beherrschten Hörer oftmals eine gewisse Ermüdung befällt. Nichtsdestoweniger gehören auch die Instrumentalwerke Schubert's zum köstlichsten Besitzthum der deutschen Tonkunst. Da ist nirgends etwas Gemachtes, Ergrübeltes, von des Gedankens Blässe Angekränkeltes, alles pulsirt vom vollsaftigsten Leben, quillt in überströmender Fülle hervor, ergreift und fesselt die Phantasie mit einer Unmittelbarkeit, wie es kaum ein zweiter Musiker vermocht hat. Dazu kommt ein koloristisches Vermögen, eine Kunst der Klangschattirung, der Farbenverschmelzung, des dämmernden Helldunkels, wie wir sie selbst bei Beethoven nicht antreffen. Hier vor Allem zeigt sich der Romantiker Schubert, dessen Pinsel ebenso tief in Sonnenfeuer wie ins Mondlicht getaucht war. Dieser wunderbare Farbensinn kommt den Pianofortewerken Schubert's gleichermaßen zu Gut, wie seinen Schöpfungen für volles Orchester oder doch mehrere Instrumente. „Keiner weiß", sagt Schumann irgendwo, „klaviergemäßer zu instrumentiren d. h. so recht vom Grund, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tons erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen." Von den 10 Klaviersonaten des Meisters, welche sämmtlich weit mehr gespielt zu werden verdienten, als es geschieht, mögen hier noch speciell erwähnt werden die traumverlorene A-Moll-Sonate Op. 42, die vom feurigsten Leben durchfluthete in D-Dur Op. 53 mit dem überschwänglichen, göttlich langen Andante, dann die drei letzten in A-Dur, C-Moll und B-Dur, von denen uns namentlich die letzte gleich einer phantastischen Märchenerzählung

anmuthet, endlich die Phantasie-Sonate Op. 78 in G-Dur, ein Idyll von unsagbarer Anmuth und Zartheit. Von den übrigen Klavier-Kompositionen haben wir der großen Wanderer-Phantasie Op. 15, sowie des vierhändigen Duo Op. 140 und des Divertissement à l'Hongroise, in dessen stürmisch bewegtem Schlußsatz man den Hufschlag der über die Ebene dahinsausenden magyarischen Rosse zu hören meint, schon früher gedacht. Hochbedeutend sind ferner die leidenschaftlich düster gehaltene F-Moll-Phantasie, die sorgfältig ausgearbeiteten, namentlich auch harmonisch überreich bedachten Variationen in As Op. 55 und das im hellen A-Dur wie liebverklärte Augen strahlende Rondo Op. 107, alles zu 4 Händen. Die Impromptus Op. 90 und Op. 142, namentlich aber die knapper gehaltenen, anmuths- und phantasievollen Moments musicals sind, wie schon in der Einleitung angedeutet wurde, die unmittelbaren Vorgänger einerseits des Schumann'schen Charakterstückes, anderseits des Mendelssohn'schen Liedes ohne Worte und Kapriccio's und haben in Verbindung mit des Meisters zahllosen Tänzen und vierhändigen Märschen überhaupt die Pflege der kleinen Instrumentalformen aufs fruchtbarste angeregt, in der so zu sagen die gesammte neuere Klavier-Litteratur aufgeht. — Was die eigentliche Kammermusik Schubert's anbetrifft, so steht wohl das D-Moll-Quartett Op. 163 Nr. 1 am höchsten. Wie das Andante darin die Liedmelodie „der Tod und das Mädchen" variirt, so erscheint das Ganze von der Vorstellung der irdischen Vergänglichkeit beherrscht. Während im ersten großartig angelegten Satz hauptsächlich die düstere Seite des Todes in Tönen illustrirt wird, weht es durch die Variationen bald wie leiser Geisterhauch, bald wie Gesäusel der Lüfte aus Elysium. Scherzo und Finale endlich schildern das rasch verbrausende Leben, die Flüchtigkeit dieses Daseins, das kaum genossen dahinwelkt wie die sturmgeknickte Blume des Feldes. Dem D-Moll-Quartett reihen sich das zwar etwas weitschweifige, aber durch blühende Erfindung ausgezeichnete G-Dur-Quartett und das formvollendetere A-Moll-Quartett Op. 29 Nr. 1 mit dem köstlich innigen Liedsatz des Andante würdig an. An Reichthum und Sattheit des romantischen Kolorits werden die Quartette noch übertroffen von dem Streichquintett in C-Dur Op. 163, in welchem namentlich die 2 Celli dem Meister Gelegenheit zu wahrhaft berückenden Klangwirkungen dar-

geboten haben. Die beiden Klavier-Trios Op. 99 und Op. 100 in B- und Es-Dur stehen gleich hoch. Im B-Dur-Trio zieht besonders der erste Allegrosatz an, eine echt Schubert'sche Mischung fröhlich emporlodernder Kraft und überschwänglicher Innigkeit, im Es-Dur-Trio das Andante, das von himmlischem Gesange förmlich trieft, das humorvolle, wie ein Beethoven'scher Satz geartete Scherzo und das ebenso reich wie pikant rhythmisirte, nur zu weit ausgeführte Finale. Des Forellen-Quintetts Op. 114 für Pianoforte und 4 Streichinstrumente wurde bereits früher gedacht. Auch das zwar etwas formlose aber höchst phantasiereiche Rondo brillant Op. 70 in H-Moll für Klavier und Violine mag hier bloß im Vorbeigehen genannt werden. Dagegen ist als ein ebenso formschönes wie gehaltvolles und wiederum in die üppigste Farbenpracht getauchtes Werk das Oktett Op. 166 für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn hervorzuheben. Das Werk stellt sich schon in seiner äußern Anlage als eines der reichhaltigsten unseres Meisters dar; denn es umfaßt, ähnlich wie das ihm überhaupt wahlverwandte Beethoven'sche Septett, ein einleitendes Adagio mit Allegro, ein Andante un poco mosso, ein Scherzo, ein Andante mit Variationen, ein Menuett, endlich das von einem molto Andante introducirte Finale. Besonders schön sind das erste Andante, dessen friedevolle, süßbeglückte Stimmung uns wie ein warmer Sommerabend umfängt, und der von allen Grazien gewiegte Menuettsatz mit dem still in sich hineinsingenden Trio. Gehen wir schließlich zu den Symphonien Schubert's über, deren uns acht freilich der Mehrzahl nach in die Entwicklungsperiode des Jünglings fallende erhalten sind, so haben wir die beiden köstlichen Sätze der unvollendeten H-Moll-Symphonie aus dem Jahre 1822 bereits besprochen. Von den früheren Symphonien mag hier bloß die sog. tragische in C-Moll specielle Erwähnung finden, ein wohl gefügtes, melodiöses, in seinem ganzen Stil an Mozart erinnerndes Werk. Hoch überragt wird freilich auch sie von der dem letzten Lebensjahre Schubert's angehörenden großen C-Dur-Symphonie, dem bedeutendsten symphonischen Werk, das nach Beethoven geschaffen wurde. Schubert übergab dasselbe März 1828 der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde, die zwar seine Bewerbung um Aufnahme in die Societät 1824 von der Hand gewiesen, weil keine

Personen zugelassen werden könnten, welche von der Musik lebten, die ihm indeß Ende 1826 für die wiederholten Beweise seiner Theilnahme an den Vereinsbestrebungen ein Geschenk von 100 Gulden Konv. M. und ein seine Verdienste aufs schmeichelhafteste anerkennendes Schreiben übersandt. Die Symphonie ward jedoch als zu lang und „schwierig" zurückgelegt und Schubert hörte sie nicht mehr. Viele Jahre lag sie verschollen bei seinem Bruder Ferdinand, bis Rob. Schumann 1838 nach Wien kam, letzteren besuchte und ihn beredete, das Werk nach Leipzig zu schicken. Unter Mendelssohn's Direktion wurde sie hier den 22. März 1839 im Gewandhaus-Koncert zum ersten Male aufgeführt, mit Entzücken angehört und bildet seitdem einen wesentlichen Repertoir-Bestandtheil aller größeren Koncert-Institute. Die Kunst der Instrumentirung, der Mischung der Klangfarben, die den romantischen Tondichter überhaupt kennzeichnet, feiert hier ihren höchsten Triumph. Vom ersten Erklingen jenes Hornmotivs hinweg, das die Symphonie eröffnet und die übrigen Instrumente, die reizenden Töchter der Luft zum fröhlichen Reigen ruft, bis zu den letzten hellschmetternden Trompetenfanfaren stehen wir unter dem Bann dieser phantastischen Wunderwelt, und wenn die letzten Klänge verweht sind, beschleicht den Hörer unwillkürlich die Empfindung, als hätte ihn ein seliger Traum umfangen. Vielleicht der schönste Satz der Symphonie ist das Andante, eine einfache Liedweise von unsagbarem Liebreiz, die besonders durch den Wechsel von A-Moll und A-Dur und die pointirte, echt magyarische Rhythmik ihr eigenartiges Gepräge erhält. — Wir können unseren Rundgang durch die Schubert'schen Werke nicht weiter fortsetzen, so manche herrliche Blume aus ihrem Kranze auch noch zum Verweilen einladen würde. Vollauf erscheint angesichts dieser Welt von Schönheit das Wort Rob. Schumann's gerechtfertigt, welches den Abschluß unseres Vortrages bilden möge: „Schubert hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubert'sche Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen wie bei Deukalion und Pyrrha lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. Und wenn auf seinem Leichensteine

die Worte stehen, daß unter ihm ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des Ersteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch hätte erreichen können, führt zu Nichts. Er hat genug gethan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet."

Der Stand der Öffentlichen Musikpflege in den Vereinigten Staaten

von

Max Goldstein.

16.

Der Stand der öffentlichen Musikpflege in den Vereinigten Staaten.

Von

Max Goldstein.

In der vierten Straße zu New-York, im Herzen vom sogenannten Klein-Deutschland, steht, dicht neben der von Deutschen gebauten Turnhalle, ein seinem Ursprunge nach nicht minder deutsches Haus: das schmale, hohe Gebäude des „Aschenbrödel“. So nennt sich der gesellige Verein der New-Yorker Orchester-Musiker.

Das Äußere des Hauses, schmucklos, geschäftlich trocken, weist auf Amerika hin; der Sprachenverkehr innen auf Europa. Zumeist ist es die deutsche Zunge, die drinnen klingt, nicht selten die italiänische, seltener die englische.

Im „Aschenbrödel“ hat nun die Geselligkeit nicht ausschließlich Raum; sie dient vielmehr dem Geschäftsbetriebe als anmuthiger Vorwand. Hier werden Engagements abgeschlossen und gekündigt, kleine Intriguen gesponnen und besprochen, solche Tagesereignisse eifrig erörtert, welche auf das Musik-Geschäftsleben Einfluß haben könnten — kurz Alles gesagt, verabredet und gethan, was innerlich materiell ist. Um Mittag und gegen Abend entwickelt sich großer

Verkehr; der untere Saal bietet dann den Anblick einer Börse; das Ganze kann passend „Musiker-Börse“ genannt werden.

In der vierzehnten Straße, im Herzen des Kunstviertels, stehen zwei Gebäude, welche weitere Angelpunkte des Musikverkehrs von New-York ausmachen: Steinway-Hall und das Opernhaus, genannt »Academy of music«. In jener geht stündlich ein Zug von Musikern höherer Gattung ein und aus, als da sind: Kapellmeister von vermeintlicher oder wirklicher Bedeutung, Virtuosen von Rasse oder bloß von Ruf, ruhmbeladene und ruhmbedürftige Sänger und Sängerinnen, Musiklehrer von angeborenem oder anerzogenem Stolz, verkannte und anerkannte Komponisten, gefürchtete und furchtsame Kritiker, gebildete und ungebildete Entrepreneurs — kurz Alles, was nicht zum einfachen Gewerbekünstler in der Musikwelt gezählt sein will. Mit den Gesichtern, die schon seit Jahren da verkehren und eine gut erkünstelte oder wirkliche blasirte Vornehmheit zur Schau tragen, wechseln solche, denen man die Wandervögel oder die Neulinge auf den ersten Blick anmerkt, so daß man sich im Fluge davon überzeugt, wie die Stabilität hier nicht ganz so herrscht, als in den Kreisen des „Aschenbrödel“; man kann sagen, daß hier, im Gegensatze zu andern „Parlamenten“, die Beständigkeit der Zusammensetzung mehr im Unterhause, als im Oberhause ist, selbst die Beständigkeit der „Stimmung“; die unten stehen nämlich unverrückbar auf der Seite des „Verdienstes“ und sagen das auch nicht anders; die oben meinen vielleicht auch immer dasselbe, doch ist ihre Rede weniger unverrückbar und schimmert manchmal von Ruhmes- und Ehrsucht und Künstlerhöhe. Die Fäden vieler oberen Bestrebungen laufen in dem Sanctum von Steinway-Hall, das ist das Privat-Bureau der weltberühmten Pianoforte-Fabrik Steinway & Söhne, zusammen. Diese Firma ist, wie später gezeigt werden wird, mit der Musikpflege Amerika's eng verwachsen.

Der Verkehr im Opernhause ist nur von Ende Oktober bis Ende März rege.

Weniger central, doch überaus bunt und lebhaft ist das Treiben in mehreren mit der öffentlichen Musikpflege verbundenen Musikalien-Handlungen in der Nähe jener Gegend, namentlich bei G. Schirmer, Ed. Schuberth, und Anderen.

An allen diesen Orten fällt dem Beobachter Eines sofort auf: das Rasche, Rücksichtslose, das Aufdringliche der Geschäftseile.

Man sagt sich: das sieht aus, als ob der Verkehr nicht für die Musikpflege da sei, sondern als ob die Musikpflege des Geschäftes wegen existire. Der Eindruck ist kein irriger. Die gesammte Musikpflege Amerika's verdankt ihre Entstehung und Entwickelung im Wesentlichen Geschäftsplänen; das Ganze ist die geschickte Beantwortung einer Marktfrage. Wenn darin dennoch manch edle, reine Blüthe sich entfaltete und manche Frucht reifte, die äußerlich und innerlich künstlerisches Sein aufweist, so findet dies Erklärung darin, daß der Markt hin und wieder solcher Musiker nicht entbehren konnte, welche sich ihres Künstlerthums in keiner Lage zu entäußern vermochten, und die dann selbständig den Kurszettel des großen Marktes beeinflußten, indem sie von der alltäglichen Befriedigung der vorhandenen Nachfrage zum Angebot neuer, noch unbekannter guter Waaren übergingen. Manche von ihnen sind dabei selbst vom Kurszettel gestrichen worden — als Pioniere untergegangen; Andere sind zu Erfolgen gelangt.

Sei gleich hinzugefügt, daß solche Pioniere nur auf dem Gebiete des Koncertwesens wirkten; für das Opernwesen ist keiner eingetreten.

Um zu ermessen, wie ungeheuer schnell nun jene künstliche Erschaffung und Entwickelung der jetzt ausgedehnten Musikpflege in Amerika geschah, wie künstlich sie eben, oft auf Kosten des guten Geschmackes, zu geschehen hatte, muß man erwägen, daß sie kaum vierzig Jahre alt ist.

Die geringe Portion von Kunstpflege, welche vor der Unabhängigkeitserklärung durch die oberen Kreise der regierenden Engländer im Osten des heutigen Unionsgebietes erhalten wurde, verschwand daraus gänzlich nach der Unabhängigkeitserklärung. Denn was in diesem Gebiete blieb, des ganz unbesiedelten Westens noch nicht zu gedenken, war kulturlos im strafffsten Sinne des Wortes. Und was hinzukam, waren Einwanderer aus den der Kunstpflege am fernsten stehenden Kreisen der alten Welt. Dies war — brachten auch Deutsche ihr sinniges Volkslied neben ihrer Hacke, und Irländer ihre sentimentalen Balladen und schwärmerischen Romanzen neben ihrem Branntwein mit — eine gänzlich kunst-, speciell musiklose Urgesellschaft. In den größeren Städten, wie New-York, machte sich dieser Urzustand äußerlich weniger bemerkbar, aber er wirkte unter der Maske einer Art unzerstörbarer Zufriedenheit mit den be-

stehenden Verhältnissen innerlich um so schroffer. Man braucht nur daran zu denken, daß noch ziemlich lange nach Beginn dieses Jahrhunderts in manchen Kirchen zu New-York die heiligsten Lieder auf die lockersten deutschen Burschenschafts-Melodien gesungen wurden, um eine völlig zureichende Vorstellung zu gewinnen von dem Musikvermögen dieses jungen Volkes.

Angesichts der unter demselben Volke heute weitverbreiteten Schätzung des Werthes einer großen Musikpflege kann man ihm die höchste Achtung nicht versagen, ob nun mit dieser Werthschätzung wahres Verständnis und wahre Liebe in eben so hohem Maße verbunden ist, oder nicht.

Das Opernwesen.

Als die ersten Schwierigkeiten der Gründung einer glänzenden materiellen Existenz für die Staaten überwunden war — um die Mitte des fünften Jahrzehnts — begann sich unter den Amerikanern der Kitzel nach „Kunstgenüssen" rege zu machen. Naturgemäß war es zuerst die populärste der Künste, die Musik, auf deren Heranziehung es abgesehen war.

Es versteht sich, daß eine Klasse von Geschäftsleuten alsbald auf Befriedigung des eingetretenen Bedürfnisses zu sinnen begann. Mit dem Übelstande, daß keine Musik in Amerika existirte, war glücklicherweise der Vortheil verbunden, daß unter allen mit hohem Einfuhrzoll besteuerten Importwaaren die Musik auf dem Tarif nicht zu finden war, daß ferner dieser Tarif nichts enthielt, was die Benutzung von Geisteswerken der alten Welt zu bezahlen auferlegte.

So wurde die Oper aus Europa importirt, und zwar nach der sehr richtigen Anschauung, daß durch sie jenem Kitzel am erfolgreichsten geschmeichelt werden könnte.

Die Thatsache, daß Barnum einer der ersten Opern-Importeure Amerika's war — er operirte 1849 mit der Jenny Lind, — spricht bringlich.

Rührend ist Barnum's eigenes Bekenntnis*), daß ihm Kunst-

*) Struggles and Triumphs; or Forty years recollections, by P. T. Barnum. Buffalo 1878.

rücksichten niemals in den Sinn gekommen seien, daß er vielmehr die Importation der berühmten Sängerin, welche er selbst nie gehört hatte, für eine ungeheuer günstige Spekulation gehalten habe. — Die erste Aufführung in Castle Garden zeigte, daß er sich nicht getäuscht; die Billets waren meistbietend versteigert worden und der erste Platz wurde für 225 Dollars einem Hutmacher zugeschlagen, dessen Name und Hüte dadurch Mode wurden, was den Mann in kurzer Zeit wohlhabend machte. Die erste Aufführung brachte über 17000, die zweite über 14000 Dollars. Von New-York reiste die Truppe durch das ganze Land bis nach New-Orleans und zurück. Die Totaleinnahme der 95 Vorstellungen bezifferte sich auf 712161 Dollars, also im Durchschnitt auf 7496 Dollars pro Abend. Jenny Lind hatte im Ganzen 176675 Dollars netto, Barnum nach Honorirung der Primadonna 535486 Dollars brutto gewonnen.

Man hat gesehen, daß schon die zweite Einnahme beträchtlich geringer ausfiel, als die erste, wenn sie auch gewiß noch kolossal genannt werden muß.

Indessen: der erste Lind-Enthusiasmus war eben durch die völlige Neuheit der ganzen Sache so hoch gestiegen. Die folgenden Opern-Unternehmer konnten ähnliche „Versteigerungen" ꝛc. nicht mehr anstellen.

Die Manier, wie Barnum die Reklame handhabte, ist bekannt; unter allen erfindungsreichen amerikanischen Reklamehelden jener Zeit ist Barnum vielleicht der erfindungsreichste — und rücksichtsloseste gewesen. Von ihm haben alle Opernunternehmer die Reklamekunst gelernt, wenn schon später der gleichgebliebene Geist dieser Kunst in viel verfeinerter Form offenbart wurde. Namentlich Eines haben seine Nachfolger ihm abgelauscht, das von vornherein charakteristisch in seiner Reklameart war: er sagte dem Publikum auf hundert verschiedene Weisen, aber stets eindringlicher, daß seine Waare die allerbeste der Welt sei — und von einer Vergleichung derselben mit irgend einer andern im Universum nicht die Rede sein könne. Damit schmeichelte er aufs klügste dem heute noch bestehenden Charakterzuge des amerikanischen Volkes, auf allen Gebieten der Lebenseinrichtungen alles Bestehende übertreffen zu wollen — »to beat everything in the world«. Wie dieser Volkszug unverändert geblieben ist, so ist in diesem Punkte Amerika's Opern-Reklame bis auf den heutigen Tag Barnum'sch geblieben.

Nun begehrt das amerikanische Volk nach einem anderen Charakterzuge von jeder Arbeit, auch von der, welche völlig künstlerisch sein sollte, greifbaren materiellen Erfolg, — »Success« — wenn es ihr seine Anerkennung zollen soll; und es ist leicht zu begreifen, wie daher die Opernunternehmer ihre Versprechungen zu erfüllen sich veranlaßt sahen.

Nicht die Güte der Aufführungen war es, auf welche sie zuerst ihr Augenmerk richteten, sondern die Füllung des Hauses mit Publikum. Ein übervolles Haus — »a crowded house« — war dem Volke Beweis des Erfolges der Unternehmung; und vor dem Erfolge zog es den Hut und die Börse. Da aber das unsicherste Mittel, einer Vorstellung ein volles Haus zu verschaffen, das der tüchtigen künstlerischen Vorbereitung gewesen wäre — man denke nur an das Quantum des vorhandenen Musikverständnisses u. s. w. — so mußte die Füllung durch andere Mittel garantirt werden. Hatte die Reklame nicht die nöthige Wirkung auf den Billetverkauf, so wurde u. A. das massenhafte Verschenken von Billets zu Premieren durchaus nicht verschmäht; es wird noch heute zuweilen in Anwendung gebracht.

Die Güte der Gesammtaufführungen war also von allem Anfang an Nebensache, daher gar oft unter aller Kritik. Weil dem herangezogenen Publikum indessen ein leuchtender Punkt immer geboten werden mußte, so war ein glänzender Sänger oder eine glänzende Sängerin niemals zu entbehren, sollte die „Saison" eine „lohnende" sein.

Das »Star-system« blühte.

Es ist noch heute nicht völlig abgeschafft, wenn es auch von mancher Seite energisch bekämpft wird und viel abgemilderter sich präsentirt.

Kaum braucht betont zu werden, daß jene Geschäftsunternehmer Alles anstrebten, was ihre Kasse schnell füllen konnte, und den Gedanken an die Herstellung einer stabilen Oper sich nicht im Traum einfallen ließen. Da sie von keiner Behörde unterstützt wurden und mit der Aussicht auf Gewinn oft auch das Risiko großen Verlustes übernehmen mußten, kann ihnen jene einseitige Geschäftsmäßigkeit nicht allzu übel vermerkt werden; sie haben sogar Anspruch auf einigen Dank, weil ohne ihre Bemühungen Amerika überhaupt nie Opernvorstellungen erhalten hätte.

Die italiänische Oper war — gemäß den Verhältnissen der alten Welt — von allem Anfang an das einzige Genus, welches den Amerikanern gezeigt wurde. Man könnte nicht behaupten, daß sie — trotz mehrerer deutscher Bestrebungen — bis heute an Ansehen eingebüßt hat. Das Repertoire war bis zum Ende der fünfziger Jahre demnach fast ganz einseitig. Und bezüglich der hervorragenden Sänger und Sängerinnen, die eingeführt wurden, braucht man nur zu sagen, daß fast Alles, was die italiänische Oper an Sternen besaß — italiänischen, französischen und deutschen Namens — mindestens auch eine Saison in Amerika gewirkt hat. Die Unternehmer mußten sich, um jenen einen leuchtenden Punkt stets zu beschaffen, stets mit den Marktverhältnissen in der alten Welt vertraut halten. Einige unter diesen Sternen — sogar der erste am italiänischen Opernhimmel der Gegenwart: Adeline Patti — sind von Amerika aus in Europa bedeutend geworden, um dann erst als „Sterne" nach der neuen Welt zurückzukehren und dieselbe zu entzücken.

Aus jener Nothwendigkeit der Heranziehung von europäischen Sternen entsprangen mit der Zeit zwei Momente, welche das Operngeschäft beträchtlich änderten, für die Unternehmer erschwerten: erstens die wachsenden Ansprüche des Publikums ohne wachsende Willigkeit desselben, hohe Eintrittspreise zu zahlen; zweitens die wachsenden Honorarforderungen der zu gewinnenden europäischen Sänger. Beide Momente waren gegen Ende der sechziger Jahre oft schon zu unüberwindlichen Schwierigkeiten geworden. Über die Forderungen der Künstler braucht kaum ein Mehreres gesagt zu werden; es erklärt sich: Starke Nachfrage hat immer Preiserhöhung zur Folge.

Was aber die Ansprüche des Publikums anlangt, so hat man ins Auge zu fassen, daß dieselben sich mit der Zeit nicht allein auf die Leistungen der „Sterne" beschränkten, sondern leise anfingen, einigermaßen gerundete Aufführungen zu begehren. Ein Vertheuerungsfaktor mehr für die Unternehmer, welche sich unverändert vor den alten Eintrittspreisen fanden.

Die Veränderung im Publikum war nicht allein aus der langjährigen Gewohnheit entstanden, ausgezeichnete Einzelkräfte zu hören. Es kam dazu eine sich stetig vermehrende Kenntnisnahme der Litteratur über die Kunstpflege Europa's, und, was am meisten wog, vom Anfang der fünfziger Jahre an die Vermehrung der Einwande-

rung gebildeter Europäer. Aus den letzteren und aus der jungen Generation besser unterrichteter Amerikaner komponirte sich allmählich ein Publikum, welches um so schwerer vollständig zu befriedigen war, als seine Anschauungen in allen möglichen europäischen Principien, andererseits in überzuckerter amerikanischer Kühlheit wurzelten. Die Presse that nichts, um eine gewisse Gleichmäßigkeit der Anschauung anzubahnen; die Urtheile in allen ihren Organen — abgesehen von der darin gar häufig auftretenden völligen Sachunkenntnis — waren gerade so norm- und principienlos. Publikum und Presse ist in den meisten Großstädten der Union heutigen Tages noch genau so. In New-York nur — von wo alle Opernversorgung für das ganze Land heute noch ausgeht — hat das Verhältnis sich ein wenig gebessert. Ich sage ein wenig — denn jener bezeichnete Grundzug ist durchaus nicht völlig geschwunden. Gemildert hat sich da einerseits die von Hause mitgebrachte Befangenheit in engen Anschauungen, vielleicht im Kunstparteiwesen, andererseits die Kühlheit und Halbheit der Amerikaner. Die in New-York vielfach übertrieben gerühmte „kosmopolitische Unparteilichkeit" des New-Yorker Publikums ist, was jenen Punkt der gegenseitigen Annäherung anlangt, zu konstatiren. Keine Stadt der Welt ist vermöge ihres gesammten öffentlichen Lebens so dazu angethan, den Partei-Fanatismus im Individuum abzuschwächen, wie New-York. Ob dabei das wahrhaft Gute immer zur Geltung gelangt, ist eine andere — schwerlich zu bejahende — Frage. Eines dabei aber ist trefflich: Die Person des Gebenden — in unserem Falle also des Komponisten — wird nie in Frage gezogen, sondern sein Werk wird gehört, und, wenn es gefällt, anstandslos anerkannt und begehrt. Ein mehrjähriger Aufenthalt in New-York ist deshalb einem innerlich starken, gleichmäßig vorwärts strebenden Musiker noch nie schlecht bekommen; denn inmitten aller Geschäfts-Anstandslosigkeit findet er doch Veranlassung, seinen Blick zu schärfen für die vorurtheilsfreie Betrachtung, was, meines Erachtens, ein unschätzbarer Erwerb genannt werden muß. Der Musiker freilich, welcher keine von den genannten Eigenschaften besitzt, sollte nie nach Amerika gehen; er verfällt Einem von zwei Schicksalen: entweder, er kommt zurückgekommen nach Europa zurück, oder, er bleibt in Amerika und kommt zurück. Das Rücksichtslose des Sichanpassens wird in ihm rasch zur frivolen Gleichgültigkeit, die Kunst zum Hand-

werk, die Musik zur Dirne, die Treulosigkeit des Charakters zur Norm!

Wie nun die „kosmopolitische Unparteilichkeit" für die charakterschwachen Musiker ihre ganz schwarzen Schattenseiten hat, so zeigt sie solche auch für das Publikum selbst. Denn eine völlige Unparteilichkeit in Kunstsachen kann niemals mit echter warmer Theilnahme Hand in Hand gehen. Sie fehlt auch dem amerikanischen Publikum, und wird ersetzt durch die Lust am »excitement«, an der Aufregung, zu deren Befriedigung allerdings „kosmopolitisch unparteiisch" nach immer neuen Opern und nach immer geschickteren Sängern aus allen Nationen verlangt wird.

Wie gesagt, sind die Schwierigkeiten, jenem Verlangen zu entsprechen, in der jüngsten Zeit immer größer geworden, so daß die namhaftesten Unternehmer Amerika's, besonders die beiden Brüder Strakosch, in den letzten Jahren zu halben Manövern und kleinen Manipulationen gezwungen waren. Die letzten glänzenden Gesellschaften, welche Max Strakosch einführte (1874 und 75) bestanden der Hauptsache nach aus Christine Nilsson, Campanini (Tenor), Delpuente (Bariton), Capoul (Tenor), Maurel (Baß) und Frl. Cary (Alt). Eine vortreffliche Gesammtaufführung erfuhr damals, unter der musikalischen Leitung von Mucio (eines Neffen Verdi's) Richard Wagner's „Lohengrin". Vielfach wird behauptet, dieselbe habe der berühmten, ersten italiänischen Darstellung des Werkes in Bologna unter Mariani nicht viel nachgegeben. Uns deutsche Zuschauer hat sie tief ergriffen. — Ebenso vortrefflich ward, als Novität, Verdi's „Aida" behandelt. Das Repertoire bestand außerdem aus Gounod, Meyerbeer 2c.; mit dem alten Italiänerthum allein konnte das Repertoire einer italiänischen Oper in Amerika lange nicht mehr ausgefüllt werden.

Nach dieser Saison gelang es weder Strakosch, noch einem andern New-Yorker Unternehmer italiänischer Opern, Tüchtiges zu leisten. Die Marktverhältnisse waren entschieden unbequem geworden. Man half sich mit noch nicht anerkannten oder längst verblaßten Sternen (in diese Rubrik stellte das Publikum damals auch die große Tietjens, welche zum zweiten Male — allerdings spät! — nach Amerika gekommen war), dann mit mittleren und schlechten Kräften, denen in den Provinzstädten nicht einmal die famosen Maturitätszeugnisse kleinerer New-Yorker Zeitungen zu Erfolgen verhelfen konnten.

Wie sich denken läßt, förderte solche Zeit den Gedanken, deutsche Opernunternehmungen, die sich bis dahin als vereinzelte Vorkommnisse in dem „plebejischen" Stadt-Theater logirt hatten, in das vornehme Heim der italiänischen Oper, die »Academy of music« nämlich, zu verpflanzen, und die Italiäner daraus zu verdrängen. Das wäre vielleicht angegangen, zumal die Amerikaner seit 1870/71 vor allem Deutschen gar großen Respekt äußern; aber der Versuch wurde geschäftlich und künstlerisch mißlich geleitet. Theodor Wachtel, der im Herbst 1875 zum zweiten Male nach Amerika kam, unternahm ihn. Er hatte die rühmlichst bekannte Eugenie Pappenheim und eine nicht ganz schlechte Truppe mitgebracht .... Drei Monate nach der ersten Aufführung lag das Alles in Stücke gebrochen da. Der Ruin war gleich im Anfang der beabsichtigten Tour durch die Staaten, zu Philadelphia nämlich, erfolgt. Alles hätte sich halten lassen können — aber Herrn Wachtel ließen die Triumphe der Pappenheim nicht schlafen; schon in New-York hatte er seinen bedenklichen „Lohengrin" neben der vorzüglichen „Elsa" von Frau Pappenheim nicht exponiren wollen, und als die Verhältnisse eine solche Exposition doch gebieterisch verlangten, zog der unvergleichliche Besitzer des hohen C es vor, allein nach Kalifornien abzureisen — und die ganze Truppe mitten im Winter in einem fremden Lande ohne Beschäftigung zu lassen; indessen nicht, ohne sich vorher mit einem ärztlichen Atteste über großes Unwohlsein zu versehen. Dies war das erste große Debüt eines großen deutschen Opernunternehmens vor dem großen amerikanischen Publikum.

Da Opernbankerotte aber auch bei den Italiänern schon mit großem Eklat vorgekommen waren, hätte später noch Alles gut gemacht werden können, zumal die Aufführungen der Wachtel-Truppe in New-York nicht schlechter waren, als die, welche der reducirte Italiäner-Standpunkt bot. Selbst die ganz komischen Aufführungen, mit welchen die Reste der Truppe unter Frau Pappenheim sich quälten, hätten ferneren deutschen Unternehmungen nichts geschadet, weil diese Komik das Mitleid erregte; die „Reste" wollten sich ernähren.

Das Schlimmste kam eben noch.

Ein Unternehmer annoncirte im Frühjahr 1877 ein „Wagner-Fest".

Pappenheim's Name glänzte als Stern.

Als „sonstige Kräfte" hatte man einige Koncertsänger „gewonnen",

welche nie vorher einen Fuß auf die Bühne gesetzt, um die Helden und Heldinnen in den Musikdramen „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und — „Walküre" darzustellen.

Nach dem Muster der Bayreuther Aufführungen von 1876 sollte verfahren werden.

Das Interesse für Wagner's Werke, längst in vielen Kreisen des amerikanischen Publikums rege — namentlich in Folge der Anstrengungen der ersten Koncert-Dirigenten — war seit Bayreuth gewachsen, welchen Umstand der Unternehmer des „Wagner-Festes" ausbeutete.

Mit Trompetenstößen vom Balkon der »Academy of music« herab wurde jeder Akt jeder Vorstellung angekündigt; es waren die betreffenden Leitmotive, die in die Stadt hinausgeblasen wurden.

Bedenklich für ein Terrain, wie New-York, war solches Gebaren an und für sich. Unglaublich lächerlich wurde es durch die unvergleichlich niedrige Art der Aufführungen.

Sei nur erwähnt, daß das Orchester „volle sieben Proben" auf die Einstudirung der „Walküre" zu verwenden hatte, daß außer der Pappenheim („Brünnhilde") Niemand weder das Werk als Ganzes noch seine Einzelheiten kannte, daß ferner einige Darsteller auf der Bühne gänzlich unheimisch waren — und man wird wissen, wie das „Wagner-Fest" ausfiel.

Natürlich hätte sich Keiner der guten deutschen Musiker New-York's zum Dirigenten hergegeben; aber ein Deutscher hatte sich, traurigerweise, doch dazu finden lassen.

Die Amerikaner nannten das Fest »a fraud«. Was die besten Aufführungen der Italiäner nicht vermocht, — nämlich deutsche Opernunternehmungen in Mißkredit zu bringen — das vollbrachten diese unglücklichen Aufführungen der Deutschen. Und zwar hauptsächlich wegen der unendlich prahlerischen Reklame, mit welcher sie angekündigt worden waren. Einer Reklame aber, die gar nichts hält, antwortet der Amerikaner mit schärfstem Hohn.

Ausgenommen solche kurze Epochen, da Gäste wie Karl Formes und Dirigenten wie Karl Bergmann und Anschütz an der Spitze standen, war von jeher an deutschen Opern durch Deutsche in Amerika gesündigt worden; aber harmlos, oft sogar mit gewissem Nutzen, und immer im engen Kreise von deutschen Auditorien. Gesangvereine hatten zu allen Zeiten sich an die Aufführungen der schwierigsten

Werke gemacht. Nicht besser erging es den Werken in den meisten „professionellen“ deutschen Aufführungen. Alle diese Sünden aber blieben, wie gesagt, gewissermaßen „in der Familie“.

Glücklicherweise stand und steht dem Wagner-Fest-Unglück die fast gänzlich von Deutschen geleitete hochentwickelte Koncertpflege des Landes gegenüber.

Aber ein deutsches Opernunternehmen ist seither nicht wieder aufgetaucht. Im Herbst 1878 zog die italiänische Oper wieder in die »Academy of music«, wo sie zur Stunde noch weilt. Allerdings nicht unter glänzenden Verhältnissen. Ein Versuch mehr — weiter nichts. Nur daß er nicht von dem New-Yorker Strakosch, sondern von dem Londoner Herrn Mapleson, dem Impresario von »Her Majesty's Opera« ausging. Strakosch hält sich inzwischen mit einer sehr mittelmäßigen Truppe im Hintergrunde, günstigere Konjunkturen abwartend. Herr Mapleson hält in diesem Jahre seine zweite amerikanische Saison. Im vorigen Jahre reüssirte er durch das Furore, welches Etelka Gerster machte; theilweise auch durch Bizet's merkwürdige Oper „Carmen“, die er als Novität mit Minnie Hauk in der Titelrolle bot. Diesmal hat er weder einen Stern, wie die Gerster, noch eine Novität — und die New-Yorker finden sein Unternehmen langweilig. Als Herr Mapleson 1878 in New-York einzog, versprach er, das amerikanische Opernwesen von Grund aus reformiren zu wollen. Strakosch und Genossen lächelten. Mit Recht. Herrn Mapleson's Aufführungen waren oft sehr gerundet; das Orchester, unter einem Dirigenten wie Luigi Arditi, stand immer auf Musterhöhe. (Das Orchester ist bei den Opernvorstellungen in Amerika natürlich immer das Beste.) Aber mehr, als die New-Yorker Unternehmer in den guten Zeiten geboten hatten, konnte Herr Mapleson auch nicht bieten; er führte weder glänzendere, noch angemessenere Scenerien vor, noch hatte er eine künstlerischere Regie, noch konnte er mit einem tüchtigeren Chorus imponiren; — er konnte eben wegen der enormen Kosten, welche die Gagen für Musiker und Sänger verschlingen, jenes gediegene Gesammt-Gut einer Aufführung nicht ermöglichen, welches völlige künstlerische Befriedigung gewährt, welches aber in Amerika nur dann wird erreicht werden können, wenn Staaten oder Städte ihre Opern subventioniren. Dies jedoch ist bei den herrschenden Ansichten der Behörden und des größten Theiles des Volkes vorläufig unmöglich.

Glänzende Opernhäuser haben alle größeren Städte des Landes; eine Oper haben sie in der That nicht.

Der Vollständigkeit wegen muß erwähnt werden, daß in Amerika, wie allüberall, die moderne Operette der Franzosen und Deutschen (Suppé namentlich) ihr Publikum hat, wenn auch dies Gebiet sich ohne ständige Bühne behelfen muß.

Gewisse Schlüsse auf den wahren Musik-Geschmack der amerikanischen Massen wollte man im vorigen Jahre aus dem beispiellosen Erfolge ziehen, welchen die englische Operette »Her Majesty's Ship Pinafore« (von Gilbert und Sullivan) erzielte. Es war dies aber ein Vorkommnis, wie ähnliche in allen Großstädten der Welt beobachtet werden können, wenn irgend eine Platitüde an einem bestimmten Platze aus lokalen Ursachen ein ungeahnt glückliches Feld findet. Hier war die Ursache: Gilbert's recht lustige Satire auf den Nepotismus in gewissen hohen Beamtenkreisen der englischen Marine, welche Satire durch Sullivan's „rührend" einfache, jedem Hörer „unvergeßliche" Melodien sehr bequem eingekleidet war. In London hatte „Pinafore" natürlich weniger Glück gehabt, wie auch die anderen Operetten von Sullivan, denen ein solch nützliches lokales Moment fehlte, in New-York sich weit weniger nützlich verwerthen ließen. Nein, aus der allerdings auffallenden Pinafore-epoche wird sich kaum ein für die Musikpflege in Amerika wichtiges Ergebnis ableiten lassen. Die Masse, welche sich daran begeisterte, wird alle Oper und alle Musik als solche auch künftig kalt lassen.

Die oberen Bevölkerungsschichten aber, welche sich für die Oper interessiren, begehren zweifellos gegenwärtig am meisten das deutsche Musikdrama Wagner's. Nicht — um völlig wahr zu sein — weil sie in Wagner's Kunst für sich das Ideal der Kunst zu erkennen vermögen, sondern weil sie sie gern als ihr Ideal hinnehmen, und zwar des sinnlichen Rausches wegen, den sie aus diesen Werken mit unendlichem Behagen einschlürfen und in ihrem ganzen Sein wohlig treiben lassen. Bei Meyerbeer lieben sie den Pomp und das imposante Gepränge imposanter Mittel; in Gounod's „Marguérite" nimmt sie auf der einen Seite die feine List (das Mephistophelische), auf der anderen Seite das Bild der gefallenen Unschuld gefangen; bei Wagner finden sie das Alles — und dazu reizt sie bei ihm der Sinnenrausch bis zur hohen Erregtheit. Wie sie die eigentliche Bedeutung der „Hugenotten", den wahren „Mephisto" und das wahre

„Gretchen“ nicht kennen oder zu erkennen gar nicht bemüht sind, so sind sie auch dem wahren, inneren Wesen des „Fliegenden Holländer“ und des „Lohengrin“ und des „Tannhäuser“ durchaus nicht nahe gerückt. Unter Tausend von ihnen kennen kaum zwei Dutzend diese Werke ihrem richtigen Wortlaut nach; die Textbücher, die sie zur Benutzung erhalten, sind aus dem Übersetzungs-Atelier des gewissenlosesten Verbrechers auf diesem Gebiete hervorgegangen.

Immerhin: ist es nicht betrübend, jener vorhandenen Vorliebe gegenüber das „Wagner-Fest von 77“ mit seinen Folgen konstatiren zu müssen?

Noch heute aber müßten deutsche Opernunternehmungen die leitenden des Landes werden können, fänden sich gebildete, ehrliche, der Landesverhältnisse kundige deutsche Unternehmer. Die Zahl der wahrhaft gebildeten Deutschen in Amerika ist groß, und im steten Wachsen begriffen ist die Gemeinde jener feinen Amerikaner, deren Bildung überaus umfassend ist, deren Neigungen sie zu den liebenswürdigsten Menschen der Welt machen, und die, deutscher Kunst im Herzen zugethan, guten deutschen Bestrebungen unter allen Umständen zur Seite stehen; wie das die Koncertpflege des Landes beweist.

Fast gänzlich darnieder liegen die Reste einer anglo-amerikanischen Gesellschaft, welche früher, die Primadonna Klara Louise Kellogg an der Spitze, zuweilen namhafte Erfolge errang. Sie führte außer den landläufigen italiänischen Opern einige englische, namentlich von Balfe, durch das Land.

Mehrere Versuche, national-amerikanische Opern zu komponiren, sind achtungswerthe Versuche geblieben; einige davon wurden von den Amerikanern als Narrenspossen ausgelacht; was recht grausam, aber nicht unverdient war. Ein im ganzen Lande bekannter, sprichwörtlich gewordener Phantast dieser Art ist Herr Jerome Hopkins; er hat den amerikanischen Humoristen schon durch drei oder vier unsterblich heitere Premieren eine Fülle von Stoff gegeben.

Das Koncertwesen.

Das dritte Cincinnatier Musikfest, im Mai 1878 abgehalten, war ein bedeutendes Ereignis. Die neue, großartige Musikhalle, für ein Auditorium von ca. 6000 Personen eingerichtet,*) ward mit einer Reihe wahrhaft erhebender Aufführungen eingeweiht.

Aus 700 Sängern bestand der von Otto Singer geschulte Festchor; 120 Musiker umfaßte das herrliche Orchester des Herrn Theodor Thomas; Solisten wie Frau Pappenheim, Frl. Cary, Herr Whitney standen an der Spitze einer langen Reihe von Sängern; vor der Riesenorgel saß ein bewährter Organist. Auf den vier Abendprogrammen standen u. A. ein Auszug aus Gluck's „Alceste", Beethoven's dritte und neunte Symphonie, Händel's „Messias", Liszt's „Graner Messe", Berlioz' „Romeo u. Julie", aus Wagner's „Götterdämmerung" die Trauermusik zu Siegfried's Leichenzuge und das ganze Finale. Die drei Nachmittagskoncerte boten eine Fülle der besten Musik leichterer Art; das Triviale war streng ausgeschlossen.

Ein Land — ein junges Land — in welchem solche Musikfeste unter dem Andrang von Tausenden und Tausenden abgehalten werden können, hat gewiß eine hochentwickelte Koncertpflege, warme Liebe zur Musik. Gewiß!

Wie es nun nicht anders sein kann, hat diese Liebe eine Bundesgenossin, die äußerlich bedeutend auffallender in die Erscheinung tritt — und jener Liebe auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich sieht:

Die Modesucht.

Diese aber ist in der ganzen modernen Welt zu finden, und überall nimmt sich die Kunstpflege von ihr ein groß' Theil Glanz auf Borg. Nur hat sie sich im modernen Amerikanerthum zur rückhaltslosen Huldigung alles Modemäßigen entwickelt.

Der Unterschied zwischen dem diese Huldigung ausbeutenden Unternehmer jenes Wagner-Festes und den ersten Koncert-Unternehmern des Landes ist nur der, daß diese von jeher vorzogen, schöne, gute Moden zu machen, den Sinn des Publikums auf das Beste zu richten, das sie ihm in bester Ausführung boten.

*) Die Mittel zum Bau hatte der Amerikaner Herr Reuben B. Springer größtentheils geschenkt; etwa 250000 Dollars.

Theodor Thomas, der Oberdirigent jenes Festes, ist einer der verdienstreichsten Männer dieser Art.

Freilich ist sein wahrhaft aufrichtiges Streben nicht ganz ohne Irrthum gewesen.

Als Knabe von Deutschland eingewandert, mußte er seine musikalische Fort- und Ausbildung in Amerika selbst vollenden, was er zwar mit unvergleichlichem Erfolge that, aber doch nicht ohne Lücken thun konnte; so daß sich in ihm mancher ganz amerikanische Charakterzug, der zur Kunstpflege nicht sonderlich paßt, einnistete, zur Überzeugung entwickelte. Das Bestreben »to beat everything in the world« bemächtigte sich seiner namentlich, und zwar mit um so größerer Gewalt, je mehr sein Ansehen ihm gestattete, seine Ansichten durchzuführen. Sein Ansehen aber wuchs vom Tage seines öffentlichen Auftretens in New-York an rapide. Schon mit seinen ersten Koncerten in der neuerbauten Steinway-Hall, Mitte der sechziger Jahre, schien er die damals florirenden Symphonie-Koncerte der Philharmonischen Gesellschaft in der »Academy of music« unter Karl Bergmann aus dem Sattel heben zu wollen. Denn, obgleich man von seinem schon früher bekannt gewordenen bedeutenden Dirigirtalente nicht wenig erwartete, überraschte er doch alle Welt durch eine bis ins Märchenhafte gehende technische Präcision der Vorträge seines aus Meistern zusammengesetzten Orchesters. Namentlich fiel die unendliche Nüancirfähigkeit des Streichquartetts auf.

Man kann denken, welches Aufsehen Thomas nun mit jedem seiner Koncerte in dem Lande der Technik par excellence machte.

Die Firma Steinway, welcher außer der Musikpflege noch das Wohl von Steinway-Hall als einer immerwährenden, edlen Annonce für ihren Geschäftsbetrieb am Herzen liegen mußte, wandte nun Herrn Thomas den vollen gewichtigen Einfluß ihrer Protektion zu; gleichermaßen wuchs die Anerkennung seitens der Presse und des Publikums.

Theodor Thomas hätte nun sich's leicht machen können, wenn er gewollt hätte. Aber mit dem Bewußtsein seines Einflusses wuchs sein Eifer. Nur daß er in der Sucht, Alles übertreffen zu wollen, bei einer fast unglaublichen Verehrung von Massenleistungen anlangte, die sich schließlich in wahrhaft meilenlangen Koncertprogrammen äußerte. So war auch der Kardinalfehler in jenem Musikfeste ein „Zuviel" in jedem Programme, zumal jedem Abendkoncerte noch

ein etwa 2 Stunden langes Nachmittagskoncert, ausgeführt von den gleichen Musikern, angehört von dem gleichen Publikum, vorausgegangen war; was zur Folge hatte, daß das Publikum am Ende des Festes fast eilig, und ohne an eine Ovation zu denken, die Halle verließ. In New-York ging Thomas schließlich in der Aufstellung der von ihm sehr beliebten sogenannten „Komponistenprogramme" so weit, daß er nicht davor zurückschreckte, in einem Sommer-Garten Programme von je zehn Nummern Beethoven — worunter eine die ganze fünfte Symphonie —, zehn Nummern Wagner u. s. w. aufzustellen.

Und das Alles im festen Glauben, auf diese Weise das amerikanische Volk zu gediegenem Musikverständnisse zu erziehen. Als Autodidakt an sprunghafte Selbsterziehung gewohnt, ahnte der Künstler lange nicht, daß eine sprunghafte Erziehung des Geschmackes eines Volkes nicht möglich sei, zumal in einem Lande, wo die Volksschulerziehung solche Bestrebungen gar nicht unterstützt.

Als er die ästhetische Unnatürlichkeit seines Vorgehens erkennen mußte, verließ ihn schon ein Theil des Publikums. Überdies hatten seine Orchesterreisen viel Mittel verschlungen, bedeutend mehr, als seine stets äußerst lukrativen regelmäßigen New-Yorker Symphoniekoncerte einzutragen vermochten. Die materiellen Unterstützungen von Seiten der Steinway's, welche das herrliche Orchester oft zusammenhalten mußten, blieben endlich auch aus; das Orchester wurde 1877 aufgelöst.

Thomas' Stellung blieb freilich unerschüttert; seine Verdienste um die Koncertpflege Amerika's konnten nicht vergessen werden. Namentlich hatte er die größte Rührigkeit bezüglich der prompten Vorführung bedeutender Novitäten geschaffen; dann waren seine Aufführungen — obschon die technische Brillanz zuweilen auf Kosten des Gedankeninhalts eines Werkes übertrieben wurde — immer im höchsten Grade lehrreich; ferner haben dieselben ein festes, wahrhaft musikliebendes Kontingent dem Koncertwesen überhaupt gewonnen, und in vielen amerikanischen Privatkreisen die Lust zum Musikstudium angeregt. Endlich aber ist Thomas derjenige, welcher durch jene, oft nur mit persönlichen Opfern zu ermöglichenden Orchesterreisen durch das Land überallhin Anregung und Anleitung trug. Trotz der selbständigen Arbeiten manches wackeren und gebildeten Musikers im Westen würden weder Chicago, noch Cincinnati, noch

Milwaukee u. A. aus ihren früheren kleinen Anfängen zu der immerhin beachtenswerthen Koncertpflege gekommen sein, die sie jetzt besitzen. Cincinnati wäre ohne Thomas' Anregung gewiß nicht um seine Musikhalle und nicht um seine Musikfeste bereichert worden.

Indessen gehen Die wohl zu weit, welche meinen, jener Westen würde einmal der Centralpunkt der amerikanischen Koncertpflege werden. Der Umstand, daß zu Cincinnati im vorigen Jahre das Sängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes, auf welchem viel Tüchtiges geleistet wurde, jenem Musikfeste von 1878 folgte, hat die Hoffnungen der Cincinnatier etwas hoch gespannt. Aber wenn der Nordam. Sängerbund auch alle seine künftigen Feste nach Cincinnati verlegte und sie dort mit den Musikfesten unter Thomas abwechseln ließe, so hätte das nicht allzuviel zu bedeuten. Die Sängerfeste werden im Westen ihren Niedergang haben, wie sie ihn im Osten hatten; denn sie hängen von der wechselnden Neigung zu vieler kleiner Vereine ab — und das Vereinsleben in Amerika ist im Ganzen im Niedergange begriffen, weil sich seine Mission als Deutschthums-Förderer der Hauptsache nach längst erfüllt hat. Deutsche Gesangvereine sollen und werden überall bestehen bleiben; aber bald vielleicht auch im Westen als nichts Anderes, wie als festverschmähende Pflegestätten des Gesanges.

Nein: der Centralpunkt von Amerika's Koncertpflege muß der Natur der Sachlage gemäß immer New-York bleiben. Dorthin zieht sich das Gros aller tüchtigen Künstler; dort ist seit 25 Jahren die Mischung von gebildetem Amerikanerthum und Europäerthum am glücklichsten; dort steht das Koncertwesen schon heute auf ganz weltstädtischem Fuße.

Einen stetigen Mittelpunkt erhielt es schon 1841 durch die Gründung der „Philharmonischen Gesellschaft", welche 1861 durch die Wahl von Karl Bergmann zum Dirigenten dauernden Einfluß erlangte. Bergmann, aus Breslau eingewandert, hatte sich als Leiter der damals in mehreren Städten des Ostens wirkenden „Germania-Kapelle" einen Ruf erworben, als jene Wahl ihn an New-York fesselte. An der Spitze der Philharmonischen Gesellschaft entfaltete er nun seine geniale Führerbegabung in epochemachender Weise. Musiker von Geburt, Neigung und Beruf, umfassend gebildet und in der Praxis von jener unausgesprochenen imperatorischen Überlegenheit, welche n u r aus natürlicher Begabung durch

Übung entwickelt werden kann, kräftigte er das Künstlerbewußtsein der Gesellschaft so, daß sie später den mißlichsten materiellen und moralischen Widerwärtigkeiten höchstens auf Momente zu erliegen schien, sich aber immer wieder emporzuraffen wußte und im Ganzen bis heute eine wesentlich künstlerischen Zwecken dienende Körperschaft geblieben ist. Hauptsächlich vermittelte Bergmann den Amerikanern die erste ordentliche Kenntnis der Symphonien von Schumann, mehrerer Schöpfungen von Liszt, Berlioz und Wagner, und schuf für Amerika eine Art Tradition in der Erfassung und Wiedergabe der neun Symphonien Beethoven's.

Ähnliche Dienste hatte der Metropole schon vorher C. Anschütz geleistet; indessen hatte dieser seine Hauptkraft in London gelassen, wo er als Dirigent der »Royal opera« fungirte; und die etwas konfusen Verhältnisse, welche er in New-York antraf, mochte er energisch nicht mehr zu entwirren streben. Auch Bergmann gelangte nach zehnjährigem Eifer zu jener Unlust; seit Thomas' Auftreten war ihm das Arbeiten verleidet worden; er hatte Unrecht — aber fing doch an, sich und seine Führerpflichten zu vernachlässigen. Nur der rückhaltslosen Verehrung, welche ihm von allen Musikern gezollt wurde, war es zuzuschreiben, daß er auch von 1871—75 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft blieb. Leider war es also Bergmann selbst, der, nachdem er die Gesellschaft zu Siegen und Ruhm geführt hatte, ihr zuerst solche „mißliche materielle Widerwärtigkeiten" schuf, wie sie oben angedeutet wurden.

Die Symphonie-Koncerte von Theodor Thomas in Steinway-Hall waren unterdessen die herrschende Mode geworden — und fünf Jahre lang, von 1870—75, boten sie in der That erheblich mehr vollendete künstlerische Genüsse, als die der Philharmonischen Gesellschaft. Auch traten in jenen, Dank den Steinway'schen Bemühungen, die ersten Solisten der Zeit auf.

Mit der Patronisirung der Thomas-Koncerte hatte die Firma Steinway auch die Nothwendigkeit übernommen, eine Art von Kontrolle über einen großen Theil des New-Yorker Koncertwesens zu üben, namentlich was die Verwendung von Solisten, und wiederum besonders die von Pianisten anlangte. Später hat die hochgeachtete Pianofabrik »Chickering and Sons« eine ähnliche schöne Halle zu ähnlichen Zwecken gebaut; Hans v. Bülow weihte sie 1875 mit seinem ersten New-Yorker Koncerte ein; allein es ist den Chickering's

doch nicht gelungen, dem Einflusse der Steinway's merklich zu begegnen; ihre Halle dient nun, gleich vielen anderen, einigen Kammermusik-Cyklen und sonst allerlei Koncerten zweiten und dritten Ranges; Steinway-Hall ist der erste und vornehmste Saal der Stadt geblieben.

Jene Kontrollirungs-Macht der Firma Steinway ist wohl hin und wieder in nicht ganz edlem Sinne gebraucht worden; manches gute Streben ist durch sie, als ihren Plänen nicht ganz passend, aufgehalten worden. Aber sie ward nie zur Beschützung der Unfähigkeit verwendet und hat sonst überaus viel Gutes gestiftet. Anton Rubinstein wäre von dem Unternehmer seiner Koncerte ohne die Hülfe der Steinway's nicht nach Amerika zu bringen gewesen. Das rasch pulsirende, fruchttreibende Leben im Koncertwesen New-York's ist hauptsächlich durch das Eingreifen der Firma Steinway so geworden. Tüchtig und eifrig und rastlos mußte sein, wer mit ihr ging, und wer gegen sie zu gehen gezwungen war.

Nun, da sie die Urursache ihrer Stellungnahme als Central-Motor — das Thomas-Orchester nämlich — 1877 hat eingehen sehen, koncentrirt sich doch gewohnheitsmäßig die geschäftliche Seite des hauptsächlichen New-Yorker Koncertwesens um ihr Bureau.

In Steinway-Hall aber nehmen die Stelle der früheren Thomas-Koncerte nun die Koncerte der „N.-Y. Symphoniegesellschaft" unter Dr. Leopold Damrosch ein; und Thomas dirigirt die Philharmonische Gesellschaft in der Academy of music.

Damrosch war 1876 als Nachfolger Bergmann's an die Spitze der damals sehr geschwächten Philharmonischen Gesellschaft berufen worden. Nach einer glorreichen Saison glaubte die Gesellschaft doch Theodor Thomas, der ja sein Orchester auflösen mußte, wählen zu sollen. Als aber Thomas ein Jahr später nach Cincinnati ging, um die Leitung des neubegründeten Konservatoriums dort zu übernehmen, konnte die Gesellschaft sich schwerlich noch einmal an Damrosch wenden, und wählte in ihrer Verlegenheit einen ungeeigneten Dirigenten, um denselben nach einer Saison wieder durch die Berufung von Theodor Thomas zu ersetzen, der in dieser laufenden Saison sechs Reisen von Cincinnati nach New-York machen muß, um die betreffenden Koncerte zu dirigiren.

Die nächste Folge von Thomas' Übersiedelung nach Cincinnati war, daß eine Gesellschaft von musikliebenden Privatleuten die vorhin

erwähnte »N. Y. Symphony-Society« mit Damrosch als Dirigenten gründete. Dieselbe konnte nun, da die Philharmonische Gesellschaft, wie gesagt, vor der Hand in unfähige Leitung gerathen war, um so glänzender debütiren. Wirklich bot sie im ersten Jahre ihres Bestehens sechs nach jeder Richtung so vornehme, so vollendet ausgeführte Koncerte (in zweien davon wirkte der damals „neue" August Wilhelmj als Solist), daß ihr dauerndes Fortbestehen garantirt war.

Sie nimmt zur Stunde die Stellung einer Führerin ein, und ihr gegenüber steht wieder als Rivalin von Rasse die Philharmonische Gesellschaft unter dem zurückgewonnenen Theodor Thomas, der sie hoffentlich ihre vielen letztjährigen Wechselfälle bald vergessen machen wird.

Da es leider nie möglich war, die beiden Männer Damrosch und Thomas zu gemeinsamem Wirken zu vereinigen — sie wurden im Gegentheil immer aus kleinlichen Gründen mit allerlei Mitteln auseinander gehalten — so ist es erfreulich, daß sie wenigstens Jeder für sich in New-York wirken. In keiner anderen Stadt der Union könnten sie einen genügenden Wirkungskreis finden.

Damrosch, als Theoretiker und Praktiker von feinster, umfassendster Bildung, von glühender Verehrung des Schönen an sich erfüllt, von jener Versirtheit in musikalischen Dingen, wie sie das Liszt-Weimar, dessen Luft er lange athmete, zu erzeugen geeignet war, bereicherte sich in New-York auch um jene Toleranz, die ihm, dem beinahe fanatischen Modernen, in Deutschland gefehlt haben soll; während er sich zu Mode-Koncessionen niemals hergegeben hat. Jedes Koncert, das er leitet, erfüllt das Herz seines Auditoriums gänzlich. Und fast alle seine Programme sind Meisterstücke der Zusammensetzung.

Es konnte nicht fehlen, daß sich mit der Zeit ein großes Publikum bildete, welches Damrosch fest anhängt, weil es die von ihm vertretene völlig selbstlose, p r o d u c i r e n d e Reproduktion, welche mit vollendeter technischer Ausführung Hand in Hand geht, der blanken Brillanz von Thomas' Aufführungen vorzieht; zweifelsohne werden aber auch diese letzteren immer ihre große Gemeinde haben.

Um nun den Hauptunterschied zwischen den Aufführungen Beider zu treffen, kann man sagen:

Bei Damrosch bewundert man immer zuerst die Musik und

dann den Dirigenten; bei Thomas bewundert man zuerst den Dirigenten, und dann die Musik.

Dort steht das Deutschthum mitten in Amerika; hier das Amerikanerthum in der Mitte des Deutschthums.

Beide Meister haben natürlich Manches von einander gelernt.

Daß ihre Koncertaufführungen an sich von strenger Kritik als künstlerische Thaten bezeichnet werden müssen, ist allgemein anerkannt.

Jedes der beiden Orchester besteht aus ca. 80 Elitekräften; ihre Leistungsfähigkeit wird von der des philharmonischen Orchesters in Wien kaum übertroffen, von manchen namhaften Orchestern Deutschlands nicht ganz erreicht. Die Programme beider Institute führen regelmäßig neben alten Meisterwerken die modernen Schöpfungen der Komponisten aller Nationen vor, und zwar mit einer Pünktlichkeit, die man in mancher großen Stadt Deutschlands vergebens suchen würde. Man muß gestehen, daß die Konkurrenz fast immer zu dieser Pünktlichkeit drängt — aber sie ist doch da.

Gewisse große Werke, wie Beethoven's Neunte, werden jedes Jahr aufgeführt.

Damrosch hat, was die moderne Produktion anlangt, namentlich die Arbeiten von Thomas bezüglich der Vorführung Wagnerscher Musik vervollkommnet und geklärt; besonders hat er mit Strenge darauf geachtet, solche Wagnermusik, die vom Bühnenvorgange absolut unzertrennlich scheint, vom Koncertsaale auszuschließen, in welchem Punkte Thomas zuweilen so weit gegangen war, daß die schönsten Erfolge durch aussichtslose Experimente zunichte gemacht wurden. Ferner hat Damrosch die von Thomas und Bergmann angefangenen Bemühungen um Berlioz' Werke sehr erfolgreich in größerem Maße fortgeführt; im vorigen Jahre interpretirte er, zum ersten Male in Amerika vollständig, die »Symphonie phantastique« (»Episode de la vie d'un artiste«), dieses Jahr bringt er das ganze Werk »La damnation de Faust«.

Es wurde Damrosch, der 1871 von Breslau nach New-York übersiedelte, dort durchaus nicht besonders leicht, emporzukommen.

Sein vornehm zurückhaltendes Wesen, sein Mangel an jenem hübschen Umgangstalente, welches die Mittelmäßigkeit entzückt und besonders in Amerika von Gleichheitsschwärmern sehr geschätzt wird, wurde ihm als Hochmuth ausgelegt. Dazu war er manchen leiten-

den Kreisen überhaupt nicht bequem, und er selbst bereitete sich manches Hindernis durch einen, diesen Verhältnissen vielleicht entsprungenen, Anflug von Verfolgungswahn.

So war er im Anfang auf die Wirksamkeit als Dirigent des deutschen Männergesangvereins „Arion", der ihn nach New-York berufen hatte, angewiesen, den er noch jetzt leitet und der ihm mit aufrichtiger Treue als einem kräftigen, edlen Führer anhängt. „Arion" ist heute als der leistungsfähigste deutsche Männergesangverein New-York's anerkannt. Der ältere große Verein „Deutscher Liederkranz", dem „Arion" vor 26 Jahren entsproß, hat von seinem früheren glänzenden Rufe in der letzten Zeit Manches eingebüßt, obwohl seine Leistungen immer noch in hohem Grade beachtenswerth sind. Beide Vereine führen in ihren Koncerten nur gute Musik auf; beide experimentiren manchmal mit zu schwierigen Werken. Eine Sucht, die in den vielen kleineren Vereinen der Stadt — darunter manche ganz tüchtige — sehr oft in die Erscheinung tritt.

Wie weit nun Damrosch seine Arion-Sängerschar brachte — genügen konnte ihm dieses Wirken nicht völlig, weil es — dem Vereinscharakter nach — der großen Öffentlichkeit so gut wie unbekannt, mithin werthlos blieb.

Deßhalb gründete er 1873 die „New-Yorker Oratoriengesellschaft", zumeist aus amerikanischen Kreisen. Dieselbe ist zu imposantem Ansehen und Einfluß gewachsen, und sie ist die erste Oratoriengesellschaft in New-York, die sich von innen heraus zu fester, stetiger Existenz gekräftigt hat. Alle früheren derartigen Versuche in New-York scheiterten; manche wurden nur zum Scheine gemacht, um augenblicklich die Vorführung gerade anwesender Solisten (wie Therese Tietjens, Parepa Rosa u. A.) zu ermöglichen. Die „New-Yorker Oratoriengesellschaft" zählt jetzt etwa 300 tüchtig geschulte Chorsänger. Sie führt regelmäßig zu Weihnachten Händel's „Messias" auf und giebt sodann noch drei Koncerte in jeder Saison. Seit ihrem Bestehen kultivirte sie Bach, Händel, Haydn, Schumann, Schubert, Mendelssohn, — Liszt („Christus"), Berlioz („Des Heiland Kindheit"), Brahms (Deutsches Requiem), Kiel („Christus") und einige andere Moderne.

Wie sich nun um die beiden Häupter, resp. um die von ihnen vertretenen drei Institute: „Philharmonische-", „Oratorien-" und

„Symphonie-Gesellschaft“*) das gesammte kleinere Koncertwesen von New-York gruppirt, — gleichsam im Sonnensystem — braucht nicht geschildert zu werden. Es ist wie überall. Tausendfach sucht das Talent sich hervorzuthun; tausendfach machen sich Geschäftsmanipulationen rege; tausendfach unternimmt auch der Dilettantismus, ans Licht zu kommen. Dies aber gelingt ihm in New-York doch nur höchstens auf kurze Frist. Es mag vorkommen, daß die Unfähigkeit kühn und verblendet genug ist, sich zur Konkurrenz mit der Fähigkeit emporzurecken, es mag geschehen, daß sie von einflußreicher Koteriehilfe möglichst gestützt wird, — Mißverständnisse aller Art mögen sich als nächste Folge ganzer Kreise im Publikum bemächtigen: aber regelmäßig zerfließt der Schein bald in sein Nichts, und die Tagesordnung wird weitergeführt.

Wie peinlich freilich die öftere Wiederkehr solcher ephemeren Erscheinungen den tüchtigen Künstlern sein muß, wie ihnen aus einer Reihe solcher „Mißverständnisse im Publikum“ immer auch eine Reihe von drückenden Mißhelligkeiten entstehen kann, das werden schon die deutschen Künstler völlig verstehen, die nur vorübergehend am Platze selbst sich eine Vorstellung davon bilden konnten. Ich begreife es vollkommen, daß Hans v. Bülow, als er 1879 telegraphisch von New-York aus angefragt worden sein soll, ob er dahin zurückkehren wolle, um die Leitung der Philharmonischen Gesellschaft zu übernehmen, nur geantwortet habe: »Never more«.

Immerhin: Wo die Entwicklung der Verhältnisse so riesenhaft schnell geschehen ist, müssen auch große Mißstände vorhanden sein. Ist es doch ein Glück, konstatiren zu können, daß die Unfähigkeit wenn sie sich erhebt, bald wieder vom Schauplatze entfernt wird.

Auf manchem Gebiete, beispielsweise auf dem des Klavierspiels, kann in New-York nicht einmal die „in den Provinzen verwendbare Wackerheit“ namhafte Erfolge erringen. Wüßten alle deutschen Pianisten, wie viele ganz tüchtige Kollegen von ihnen — selbst geborene Amerikaner, die in Deutschland trefflich ausgebildet wurden

*) Jedem Koncerte dieser Gesellschaften geht, zwei Tage vor der Soirée, eine Matinée mit dem gleichen Programme voran, welche „öffentliche Probe“ genannt wird. Dies Verfahren hat sich seit Langem als nutzbringend in jeder Richtung erwiesen. Jede Saison bringt also von diesen Gesellschaften allein 24 Symphonie-Koncerte mit 12 Programmen, und 8 Oratorien-Koncerte mit 4 Programmen.

— sich in New-York (auch mit Unterricht) mühsam fortschleppen, und daß im Koncertsaale dort nur wahrhaft hervorragende Virtuosen Beachtung finden, — daß man heutzutage anstatt „Eulen nach Athen tragen" sagen könnte: „Pianisten nach New-York tragen" —: mancher Auswanderungsplan bliebe zum Glücke des betreffenden Europamüden unausgeführt. Auch an Orchesterkräften ist Überfluß; New-York zählt deren gegenwärtig etwa 1200, wovon 300 allüberall in Orchestern ersten Ranges verwendet werden könnten, und wiederum etwa 150 als Elitekräfte bezeichnet werden müssen. Nur neu hinzukommende Spieler der letzteren Klasse haben Aussicht auf sofortige gute Verwendung.

Der „Schutzverein in Amerika lebender Musiker", welcher in den vierziger Jahren entstand, um der damals üblichen gewissenlosen Ausbeutung von Orchestermusikern vorzubeugen, und der etwa zwanzig Jahre lang auch sehr erfolgreich wirkte, hat seine Wirksamkeit in Folge jenes Überflusses nachher oft bedeutend einschränken müssen.*) Ausnahmspreise für längere Engagements — namentlich in Theatern und Opern — mußten oft bewilligt werden ꝛc. ꝛc. — Die Zeiten, da ein Orchestermusiker in verhältnismäßig kurzer Frist ein beträchtliches Vermögen erwerben konnte, sind bescheideneren, dauernderen Verhältnissen gewichen. Nun strebt heute eine große Partei, die den alten Vereinsschutz als Vereinszwang empfindet, sich abzulösen, und einen neuen, den Zeitverhältnissen besser entsprechenden Verein zu gründen.

Erwähnt zu werden braucht kaum, daß Koncerte von gastirenden Virtuosen in New-York ganz so häufig sind, wie in London. Erfolge erzielen seit Jahren nur Größen ersten Ranges. Erst jüngst mußte Remenyi, dem brillanten Succeß von August Wilhelmj gegenüber, erfahren, daß sich New-Yorker Auditorien nicht düpiren lassen. Daß sie andererseits wieder oft wahrhaft große Leistungen nicht voll zu würdigen verstehen, haben große Künstler ebenfalls erfahren müssen, wie z. B. Hans v. Bülow, Frau Essipoff.

Nicht auf der Höhe des übrigen Koncertwesens steht die Pflege von Kammermusik-Koncerten. Doch ist auch hierin in den letzten

*) Aus ihm ging hervor der erwähnte Geselligkeitsverein „Aschenbrödel" und der „Unterstützungsverein für Musikerwittwen und -Waisen", welch letzterer bis heute segensreich wirkt.

fünf Jahren manch' schöner Fortschritt zur Entwicklung stetiger Verhältnisse gemacht worden.

Eine Bereicherung eigenthümlicher Art erfuhr New-York's Koncertmasse im vorigen Jahre durch die Eröffnung eines glänzend eingerichteten, großen Saales für populäre Abendkoncerte à la Bilse in Berlin. Der Geschäftsmotor war hier das deutsche Bier, welches auch schon manche andere Kulturförderung in Amerika zu Wege gebracht hat. Auf die Musik war übrigens in diesem Falle thatsächlich das Hauptgewicht gelegt worden. Der Leiter der Koncerte ist Rudolph Bial, bekannt als früherer Kapellmeister am Berliner Wallnertheater, als hervorragend geschickter Kouplet-Komponist, und zuletzt als Direktor der Oper in Kroll's Etablissement. Das Unternehmen nun hat einen bedeutenden Erfolg. Bial wurde mit einem Schlage der Mann des großen Publikums aus guten Kreisen, welches sich in jeder Weltstadt für solche Etablissements interessirt. Und es muß ihm das Lob gespendet werden, daß er mit seinem, zwar nicht großen, aber trefflich zusammengesetzten Orchester wahrhaft gute Unterhaltungsmusik bietet. Da alle früheren Versuche, in New-York ein derartiges Institut zu gründen, fehlgeschlagen sind, muß Bial wohl das Richtige getroffen haben. Als charakteristisch für den entwickelten Musiksinn, der heute in New-York zu finden ist, ging mir aus der Beobachtung jener Koncerte dies hervor: Vor fünfzehn Jahren noch dachten sich recht würdige Cirkel New-York's unter „populärer Musik“ etliche Schundmelodien; jetzt gelten ihnen als ganz „populär“ — natürlich außer den Walzern von Strauß und Konsorten — die Ouvertüren zu „Oberon“, zu „Lohengrin“, zu „Tannhäuser“, zu „Tell“, eine Rhapsodie von Liszt, slawische Tänze von Dvorak u. s. w. Neue Erscheinungen, wie die letzteren, sind sie schon gewöhnt, sich pünktlich bei Bial abzuholen.

Die Abhängigkeit Amerika's von Europa auf allen Gebieten der Kunstpflege ist bezüglich seines Koncertwesens, wie man wohl gesehen hat, der großen Hauptsache nach eine völlige Abhängigkeit von Deutschland.

Nicht allein die dirigirenden, sondern auch die große Masse der ausführenden, namentlich der Orchester-Musiker, sind in Deutschland geboren und ausgebildet.

Selbst in den amerikanisch angestrichenen Militärkapellen, ein-

schließlich der berühmten Kapelle von Gilmore, sind die Hauptleute Deutsche.

Diese Verwendung deutscher Kräfte wird für das Koncertwesen Amerika's eine Nothwendigkeit bleiben, so lange das Land Mangel an guten Fachschulen leidet.

Die wenigen vorzüglichen Musiklehrer, welche in allen größeren Städten der Union leben (zumeist Italiäner als Gesangs-, Deutsche als Instrumentallehrer), könnten kaum den hundertsten Theil der im Lande nöthigen Musiker ausbilden, wenn selbst alle ihre Schüler talentvoll, und alle geneigt wären, den Musikerberuf zu wählen. Der Masse von hantirenden schlechten Privatlehrern braucht also gar nicht gedacht zu werden, zumal dies Unwesen kaum größer ist, als es sich in allen Städten Europa's zeigt.

Aber die vielen Akademien, Konservatorien, Musikkollegien u. s. w., von denen das Land voll ist?

Mehr oder weniger verschämter Humbug, heute noch so, wie vor Jahren, an dem sich Biedermänner aus allen Nationen Europa's betheiligen. Wie jeder Unterrichtsbeflissene in Amerika mit der Kollektivbezeichnung „Professor" belegt (oder beleidigt) werden kann, so nennt sich jede Privatanstalt je nach ihrem Belieben mit einem jener hochklingenden Namen. Es mögen ja einige davon ganz nett sein — im Ganzen aber sind sie durchaus nicht vertrauenswürdig; die Lehrer, die an ihnen wirken, sind nur in äußerst seltenen Fällen auf ihre Fähigkeit hin geprüft; es giebt kein Unterrichtssystem u. s. w. u. s. w. Die Regierungen haben natürlich nicht die geringste Veranlassung, sich darum zu kümmern, denn polizeiwidrig sind ja alle diese Schulen keineswegs. — Vor mehreren Jahren ging das Gerücht, ein verstorbener New-Yorker Millionär hätte die Kleinigkeit von zwei Millionen Dollars für die Gründung eines kompetenten Musikkonservatoriums hinterlassen. Gounod, den man schleunigst anfrug, ob er das Direktorat übernehmen möchte, hätte gar nicht nöthig gehabt, ablehnend zu antworten; denn das Gerücht blieb Gerücht. Nun waren, als im Herbst 1878 das Konservatorium in Cincinnati eröffnet wurde, manche Hoffnungen erblüht, zumal ja Theodor Thomas als Direktor die Leitung übernahm. Aber die ganze Gründung konnte nichts fruchten — man hatte Alles, nur keine bewährten Lehrer, und da sich die Angelegenheit überhaupt nicht à la Maschinenbauwerkstätte betreiben ließ, was Herr Thomas

dem Direktionsrathe völlig klar machte, so kam es zu Differenzen zwischen dem Künstler und dem „Rathe", so daß man sicher glaubt, Herr Thomas werde im nächsten Jahre wieder nach New-York übersiedeln. (Wie schon erwähnt, reist er ja schon in dieser Saison sechs Mal nach New-York, um die Philharmonischen Koncerte zu leiten.) Nicht einmal eine Centralschule für die Ausbildung von Orchestermusikern ist aus dem Konservatorium geworden, was vielfach als das Mindeste angenommen worden war.

Fürs Erste wird das amerikanische Koncertwesen also auch ferner von den Schulen Deutschlands, resp. von in Deutschland erzogenen Musikern abhängen.

Daß sich eine Reihe tüchtiger, gebildeter amerikanischer Musiker am Koncertwesen thätig und fördernd betheiligen, braucht kaum gesagt zu werden. Die Stadt Boston hat ein Koncertwesen, das fast gänzlich von Amerikanern geleitet wird; leider nicht freisinnig genug, und mit mehr Einbildung als Ausbildung in den leitenden Kreisen; doch aber mit im Ganzen wahrer Verehrung der Sache und mit immer wachsender Neigung einzelner Cirkel, dem großgeistigen Zuge von New-York nachzukommen. Boston's Eifer entfaltet sich namentlich auf dem Gebiete des Oratoriums; seine »Handel and Haydn Society« ist alt und bewährt. Der kirchliche Sinn der Neuenglandstaaten, deren Kapitale Boston ist, hat jene Richtung von Alters her begünstigt. Und der Bostoner ist stolz auf diese Musikpflege seiner Stadt.

Baltimore's Koncertpflege liegt der Hauptsache nach in den Händen des bekannten dänischen Komponisten Asger Hamerik (eines Germanen also).

Sonst wüßte ich keine größere Stadt der Union, deren Koncerte nicht von Deutschen herrührten.

Boston hat die Koncertpflege in keiner andern Stadt wesentlich gefördert; die deutschen Pioniere aber im Osten und Westen, namentlich Theodor Thomas, haben im ganzen Lande die Pflege ihrer Kunst verbreitet.

Das ist die hervorragende Bedeutung der Deutschen als Kulturförderer in allen Ländern, daß sie ihren Einfluß durch ganze Länder führen, und nicht auf einen Punkt im Lande beschränken.

Ich habe kein Gewicht gelegt auf die Abhängigkeit der amerikanischen Koncertpflege bezüglich der Nothwendigkeit, die Programme hauptsächlich mit deutschen Werken besetzen zu müssen; weil diese Nothwendigkeit viel weniger in dem Mangel des Landes an Komponisten begründet ist, als in der Weltsuperiorität Deutschlands, welches nicht allein Amerika, sondern heutzutage alle Länder der Welt mit der Mehrzahl der Koncertstücke versorgen muß; die hochgeschätzten modernen französischen und russischen und schwedischen oder norwegischen Symphoniekomponisten wurzeln ja zudem mit ihren Schöpfungen in deutscher Kunst.

Anders ists auf dem Gebiete der Oper; wenn Amerika sich ein Mal darin vorzugsweise vom Deutschthum wird abhängig machen wollen — oder können — dann wird mans als gewichtig wohl ausdrücklich vermerken müssen. Und wie an der betreffenden Stelle gezeigt wurde, ist dies durchaus nicht unmöglich.

Was nun Amerika's Komponisten anlangt, so sind die dort lebenden europäischen Komponisten kaum dazu zu rechnen. Weder Asger Hamerik, noch Damrosch, noch Otto Singer, noch eine Zahl unbekannterer, haben in Amerika schöpferische Anregung finden können; ich glaube sogar, sie können dort nur abgeregt werden.

Unter den geborenen amerikanischen Komponisten giebt es, zumal seit den letzten zehn Jahren, wo sehr viele Amerikaner sich gediegenen musikalischen Studien widmen, manchen von strammen Kenntnissen, z. B. Herr Paine (in Boston); Bristow (New-York) und Dudley Buck (Connecticut) sind ältere Herren. Sie alle sind zuweilen mit recht achtungswerthen Arbeiten fertig geworden. Aber ein berufenes Talent ist unter den Amerikanern noch nicht entdeckt worden, wenn man nicht einige „Schöpfer" von vielverkauften »Songs« dazu rechnen will.*) Vielleicht wird ein solches Talent beim nächsten Cincinnatier Musikfest (Mai dieses Jahres) entdeckt; für dieses Fest ist ein Preis von 1000 Dollars ausgeschrieben worden, den der Komponist der besten Kantate (großer Chor und Orchester) erhalten soll; nur geborene Amerikaner dürfen konkurriren.

*) Das Auftreten marktschreierischer Nichtskönner wird vom gebildeten Publikum mit Verachtung gestraft; es amüsirt sich höchstens darüber eine Weile lang, wie jüngst erst über den köstlichen Versuch des Herrn Gilmore, den Yankee-Doodle durch eine von ihm neu komponirte National-Hymne, betitelt »Columbia«, zu verdrängen. Sie enthielt eine unglaublich starke unfreiwillige Komik, diese Hymne für Massen-Chor, Massen-Orchester u. s. w. u. s. w., an Wirksamkeit nur noch übertroffen durch die pomphaften Putzigkeiten, mit denen sie bekannt gegeben wurde.

Man braucht übrigens in dieser Ausschließung von Fremden nichts weiter zu sehen, als eine durchaus lobenswerthe Absicht, etwaige eingeborene Talente zu fördern; es ist dies nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht jedes Volkes, zumal eines jungen, aufstrebenden Volkes.

Daß die Amerikaner sonst nicht engherzig sind, hat wohl am besten bewiesen, daß sie sich die musikalische Hauptnummer zur Eröffnungsfeier ihres Centennial-Jubiläums — der Philadelphiaer Weltausstellung — bei dem Deutschen Richard Wagner für 5000 Dollars bestellten; es war dies der Centennialmarsch.

Und überaus charakteristisch für die Thatsache, daß die gebildeten Amerikaner ihre Kunst durchaus nicht überschätzen, ist Folgendes:

Zu jener Eröffnungsfeierlichkeit wurde auch eine von Dudley Buck komponirte Hymne aufgeführt; ich habe sie für recht gelungen gehalten.

Als nun das Manuskript dieser Komposition mit vielen anderen Dokumenten von der Eröffnungsfeier in eine Denk-Urne verschlossen werden sollte, die man nach hundert Jahren öffnen würde, sandte Dudley Buck das Stück an die Behörde mit einem Briefe, welcher im Wesentlichen etwa Folgendes enthielt: „Dies mein Werk ist unzweifelhaft viel zu gering, um als Andenken an die erhabene Centennialfeier der Nation neben den anderen wichtigen Dokumenten zu ruhen. Dennoch sende ich Ihnen das Manuskript; man wird in hundert Jahren wenigstens daraus ersehen können, wie weit zurück wir 1876 noch in der Kompositionskunst waren."

Giovanni Battista Pergolese

von

H. M. Schletterer.



17.

Giovanni Battista Pergolese.

Von

H. M. Schletterer.

Unter den Namen berühmter Tonsetzer, welche die glanzvolle Periode der neapolitanischen Schule mit dem Ruf und Erfolg ihrer Werke erfüllten, ist der Pergolese's einer der bekanntesten. Und nicht allein sein Name, auch einzelne seiner Werke haben sich, in anderer Weise als der eines leeren Schalles, einer kunsthistorischen Notiz oder eines lexikalen Artikels lebensvoll tönend auf unsere Tage herübergerettet. Neben dem selten gehörten »Miserere« L. Leo's und dem noch selteneren »Magnificat« Fr. Durante's behauptet sich sein »Stabat mater« allein immer noch in der Gunst des Publikums, ist es, ohne eine Spur von Veraltung zu offenbaren, stets seiner Wirkung auf die Hörer sicher. Keiner seiner Zeitgenossen fand so überschwängliche und enthusiastische Bewunderung, ward so einstimmig als Schöpfer eines eigenen Geschmacks und einer neuen Kunstrichtung gepriesen, wußte so sehr allgemeinste Theilnahme und warme Zuneigung zu gewinnen und ward doch anderseits so mit herbem, herzlosem und ungerechtem Tadel überschüttet, als Stümper, Heuchler

und schülerhafter Tonsetzer verspottet, wie er. Schon während er das Konservatorium in Neapel noch besuchte, lenkten seine Talente, sein Scharfsinn, sein rastloser Eifer die Aufmerksamkeit seiner Lehrer in besonderem Grade auf ihn, erregten nicht nur seine Fortschritte als Violinspieler, sondern mehr noch seine ersten Versuche in der Komposition Staunen, denn mit ihnen stellte er sich bald ebenbürtig neben die besten Leistungen der Zeit. Dennoch war sein Pfad kein dornenloser, denn trotz ehrenvoller Erfolge erfuhr auch er Wankelmuth und Ungunst des Publikums in verletzendster Art, und sein Ruf, der sich nachmals durch ganz Europa verbreitete, gewann erst dann an Ausdehnung, nachdem ein feindseliges Geschick ihn in der Blüthe der Jahre vom Schauplatze des Lebens abgerufen. Pergolese, und das erklärt in erster Linie eine besondere Eigenthümlichkeit fast aller seiner Kompositionen, war nie von kräftiger Gesundheit. Früh schon äußerten sich die Symptome eines Lungenleidens, dessen Fortschritte seine Freunde mit banger Besorgnis verfolgten; die Aufregungen musikalischen Schaffens, eine allzu lebhafte Neigung für die Gunstbezeigungen des schönen Geschlechtes, die Täuschungen und Kränkungen, die er als Tonsetzer erlebte, mußten die verderblichen Keime, die in seinem körperlichen Organismus schlummerten, nur zu rascherer verderblicher Entwicklung kommen lassen. Erst bei seinem frühen Tode ward man sich des Verlustes bewußt, der der musikalischen Welt aus dem plötzlichen Verstummen dieses liederreichen Mundes erwuchs, und Trauer und Klage, Mitleid und Thränen wurden dem verklärten Sänger nun in überreichem Maße. Sein rasches Hinscheiden rettete seinen Namen auf die Nachwelt. Nun wandte sich die allgemeinste Bewunderung sogar auch denjenigen unter seinen Werken zu, die man früher verächtlich fallen gelassen und spöttisch zurückgewiesen hatte und deren eigentlicher Erfolg erst von jetzt ab begann. Theilt er trotzdem in den meisten derselben das Los seiner Zeitgenossen, d. h. sind seine Opern und Kirchenstücke großentheils vergessen, so haben doch zwei derselben sich insofern auf unsere Tage herüber erhalten, als das »Stabat mater« in vielfachen neuen Ausgaben (zuletzt bei Breitkopf und Härtel) und das Intermezzo: »La serva padrona« in soeben erschienenem Klavierauszug (Rieter-Biedermann) der Gegenwart zugänglich blieben.

Die fortdauernde Kränklichkeit Pergolese's hat ihn nicht abgehalten, große Werke für Bühne und Kirche zu schreiben, aber

abgesehen davon, daß sein Talent sich mehr zum Weichen als Kräftigen neigte, geht auch durch viele derselben ein mehr oder minder bemerkbarer Zug von Müdigkeit. Man fühlt, der Wille strebt über die Kraft hinaus. Seine süßen, schwärmerischen Gesänge haben etwas Hektisches, und in der Begleitung, in den Themen, in den melodischen Wendungen kehren stereotype Figuren und Motive häufig wieder. Man rühmt ihm nach, das Accompagnement bereichert zu haben; aber er kann unserem, ganz andere Ansprüche erhebendem Geschmack in diesem Punkte nur als ein Muster der Einfachheit und Selbstbeschränkung erscheinen. Bei aller Fruchtbarkeit, die sich bei ihm auf wenige Jahre zusammendrängte, soll er durchaus nicht leicht und flüchtig, sondern nur sehr langsam gearbeitet haben. Die Götter gewähren den Sterblichen Großes und Schönes nicht ohne Mühe und Anstrengung. Die Anmuth und Leichtigkeit seiner Melodien verrathen ebensowenig die Schwierigkeiten, die sie dem Komponisten bereiteten, wie die so elegant und natürlich fließenden Verse Heine's die zahllosen Versuche und Änderungen, die ihnen vorausgingen. Bedenkt man, daß er zu jung gestorben ist, um reife Meisterwerke zu liefern, und daß seine Talente sich nicht vollkommen entwickeln konnten, so läßt sich doch auch behaupten, daß er mehr Stärke des Genies und feineres Kunstgefühl besaß als irgend einer seiner Vorgänger und daß er in seinen Kirchenstücken sich als vorzüglicher Kontrapunktist und Meister des strengen Stils, namentlich der Fuge, bewährte. Seine meist fünfstimmigen Tonsätze offenbaren Fülle und Kraft, Würde und edlen Aufschwung, und auch in den Doppel- und Tripelfugen behalten die Stimmen natürlichen Fluß und künstlerische Freiheit.

Über Pergolese's Geburtsort und Geburtsjahr war man lange im Unklaren. Saverio Mattei[1]), der Abbate Giuseppe Bertini[2]), das neue Tonkünstlerlexikon von Gerber[3]), die erste Ausgabe von Fétis[4]) und Andere lassen ihn, wahrscheinlich durch den Gleichlaut des Namens irre geführt, in Pergola oder Pergoli am Cesano, einem Städtchen in der Mark Ankona (einst päpstliche Delegation

---

1) Memorie per servire alle vite di Metastasio e di Jomelli. 1785.

2) Dizionario storico-critico degli scrittori di Musica. 1816.

3) Hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. I. 1790—92, II. 1812—14.

4) Biographie universelle des Musiciens. 1834—44.

Urbino), geboren werden und der Familie Jesi entstammen, führen ihn sogar theilweise unter diesem Namen (Giambatt. Jesi) auf. Hawkins, in seiner Musikgeschichte (1776), giebt Neapel; Galanti [1]), Boyer [2]), la Borde [3]), Burney [4]), Choron et Fayolle [5]), Sevelins [6]), Grossi [7]) u. s. w. [8]), Gerber im alten Tonkünstlerlexikon, geben entweder das drei Meilen von Neapel entfernte Dörfchen Casoria oder die gleichnamige neapolitanische Stadt als seinen Geburtsort an. Durch eine Angabe in Quadrio's Istoria della volgar poesia, daß Jesi am Esina, in der Mark Ankona, Pergolese's Geburtsort sei, aufmerksam gemacht, blieb es dem Marquis von Villarosa vorbehalten, endlich, gestützt auf archivalische Forschungen, aktenmäßig festzustellen, daß letztere Notiz das Richtige giebt und daß Pergolese, als der Sohn des Francesco Andrea Pergolese und seiner Gattin Anna Vittoria, am 3. Jan. 1710 um 10 Uhr Abends in Jesi geboren und am folgenden Tage durch den Kuraten Marco Capogrossi in der Kathedrale getauft wurde. Taufzeugen waren: gl' illustrissimi signore Giov. Batt. Franciolini und signora Gentilina de' signori Honorati (aus dem Hause Honorati). [9]) Mancherlei Angaben lassen Pergolese armen und niedrigen Eltern entstammen. In wie weit dieselben zuverlässig sind, sei hier nicht näher untersucht. Der Umstand, daß zwei, den edelsten Geschlechtern der Stadt angehörige Personen seine Pathen waren, läßt auf das Gegentheil

1) Descrizione della cità di Napoli.

2) Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolese (Mercure de France. 1772).

3) Essai sur la musique. 1780.

4) General history of music. 1776—89.

5) Dictionnaire historique des musiciens. 1810—11.

6) Biographie universelle.

7) Biografia delli uomini illustri del regno di Napoli.

8) Biografia universale antica e moderna. Ven. 1818.

9) Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di G. B. Pergolese, celebre compositore di musica. Napoli 1831. — Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Nap. 1840. — Den verschiedenen Angaben über Pergolese's Geburtsort und dessen endliche Feststellung läßt sich hier eine bemerkenswerthe Notiz beifügen. Die K. Hof- und Staatsbibliothek in München besitzt eine aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts stammende Abschrift einer seiner Kantaten mit der Bemerkung: del Fu Sig. G. B. Pergolesi (sic) da Jesi. Demnach war zur Zeit des Todes des berühmten Komponisten dessen eigentlicher Geburtsort nicht unbekannt.

schließen. Genug, auf seine Wiege hatten die Musen ihren reichsten Segen herabgesenkt, und schon in sehr frühen Jahren müssen sich seine musikalischen Fähigkeiten überraschend offenbart haben, denn bereits in seinem siebenten Jahre (1717) brachte man ihn in das durch die vorzüglichen Lehrer, die an ihm wirkten, berühmte Konservatorium dei Poveri di Gesù Cristo in Neapel. [1])

Er erhielt hier zunächst Unterricht im Violinspiele von Maestro Domenico de Matteis, einem tüchtigen Künstler. Der junge Geiger übte unermüdlich und seinem von einem genialen Zuge jetzt schon belebten Nachdenken gelang es, neue Schwierigkeiten und Tonverbindungen zu kombiniren, durch die er seine Mitschüler in Erstaunen setzte. Er ersann sich nämlich eine eigene Art, auf- und absteigende chromatische Skalen mit graziösen und schmiegsamen Verzierungen auszuschmücken. [2]) Die Genossen Pergolese's, seine Überlegenheit bald anerkennend, gaben dem Lehrer Kunde von den eigenartigen Studien ihres Mitschülers und den überraschenden Wirkungen seines Spiels. Matteis wollte nun selbst hören und forderte den angehenden Virtuosen auf, mit seiner Kunst nicht zurückzuhalten. Entzückt von den Äußerungen eines ungewöhnlichen Talentes, frug er den ihm nun wirkliches Interesse einflößenden Zögling, wer ihm solche Modulationen gelehrt habe? Als Pergolese sie als eigene Erfindung bezeichnete und hinzufügte, daß er nur seinem Instinkt gefolgt sei und nicht wisse, ob das was er gemacht gut oder schlecht sei, richtete der Maestro die weitere Frage an ihn, ob er sich getraue, das Gespielte niederzuschreiben? Am nächsten Tage brachte ihm derselbe eine mit allen seinen neuen Kunststücken ausgezierte Sonate, die, mit Überraschung und Vergnügen durchgesehen, nun die Veranlassung wurde, daß der strebsame Schüler in die Kompositionsklasse des ersten Lehrers des Kontrapunktes, des verdienstvollen Direktors G. Greco [3]),

1) In der Angabe, daß Pergolese schon im 7. Jahre nach Neapel gekommen, stimmen die meisten seiner Biographen überein; dennoch dürfte der Mittheilung in dem Werke: Les Musiciens célèbres par F. Clément, Par. 1868, daß dies erst in seinem 13. Jahre geschehen sei, größere Glaubwürdigkeit zukommen. Dann erscheinen auch die Berichte über seine Fortschritte und Leistungen begreiflicher.

2) Diese Erklärung, die sich so in allen Biographien Pergolese's findet, leidet an Unklarheit und wäre nur nach Einsicht eines seiner Violinkoncerte sicher zu stellen.

3) Gaetano Greco, neben Durante und Leo einer der Begründer der mittleren neapolitanischen Schule, war am Konservatorium Nachfolger seines Lehrers, des berühmten A. Scarlatti (1649—1725).

eintreten durfte. Er begann unter dessen Anleitung seine **sulla cartella** (d. h. auf einer Tafel, auf der das Geschriebene wieder wegzuwischen war) genannten Studien. Leider scheint Greco nicht lange den Unterricht Pergolese's geleitet zu haben, denn nach einiger Zeit finden wir dessen Schüler Fr. Durante [1]) an seiner Stelle, der aber auch bald schon einem Rufe nach Wien folgte, so daß nun Fr. Feo [2]) der Lehrer Pergolese's wurde.

Die theoretische Schulung damaliger Zeit war eine sehr ernste und strenge und nicht, wie in unseren Tagen, in wenigen Semestern abgethan. Nur so werden die bedeutenden Leistungen dieser Periode auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst erklärlich. Widmeten die aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Meister auch vorzugsweise ihre Kraft der Bühne, alle haben doch mehr oder minder bemerkenswerthe Werke auch für die Kirche geschrieben. Pergolese besuchte das Konservatorium, wo L. Vinci, E. R. Duni, N. Jomelli und andere nachmals zu Berühmtheit gelangte Komponisten seine Mitschüler waren, bis kurz vor seinem Tode; dies macht seine ungewöhnlichen Kenntnisse im Kontrapunkte und seine Fähigkeit, die schwierigsten deßbezüglichen Aufgaben zu lösen, erklärlich. Während einer langen Jahresreihe spielte er in dieser Zeit jeden Tag in der Kirche der PP. Fillipini, wie es dort Übung war, zwischen zwei von den Vätern abgehaltenen Sermonen eine Orgelsonate oder doch wenigstens eine längere freie Fantasie, was zu seiner künstlerischen Förderung nicht wenig beitragen mußte.

Er war noch Schüler, als er im Sommer 1731 sein erstes größeres Werk, ein **Dramma sacro**: »**S. Guglielmo d'Aquitania**« (Dichtung von dem Advokaten D. Ignazio Mancini), zwischen den drei Akten mit komischen Intermezzi, zur Erheiterung der Jünglinge, welche die Vorlesungen der PP. Fillipini besuchten, im Oratorium des Klosters S. Agnello Maggiore aufführen ließ. Dieses gut geschriebene Werk, in dem sich aber noch in keiner Weise jener leb-

---

1) Francesco Durante, 15. März 1684 zu Frattamaggiore im Neapolitanischen geboren. Er wurde später Kapellmeister am Konservatorium St. Onofrio, 1742 Nachfolger Porpora's am Konservatorium S. Maria di Loretto und starb 13. Aug. 1755.

2) Francesco Feo, geb. 1699 zu Neapel, gest. daselbst 1752, war Schüler des berühmten Gius. Ott. Pitoni in Rom (1657—1743) und in Neapel Nachfolger des Dom. Gizzi (1684—1745)

hafte Zug entdecken läßt, der Tonsätze charakterisirt, die bestimmt sind, Einfluß auf die Entwicklung der Kunst zu üben, fand lebhaften Beifall. War auch die Schule in Neapel weniger streng als die in Rom, so hatte sie doch die mündliche Überlieferung reiner Harmonie und wissenschaftlicher Form, beide durch die nachfolgende Generation so sehr vernachlässigt, bewahrt. Der Erfolg des genannten Oratoriums war ein derartiger, daß verschiedene hochangesehene Herren, gewohnt nicht nur die Männer der Wissenschaft zu unterstützen, sondern auch die strebsamen Talente auf künstlerischem Gebiete zu fördern, der Prinz di Avellino Carraciolo, der Herzog von Moddaloni Carafa, namentlich aber der Principe Stigliano Colonna, erster Stallmeister des Königs, sich Pergolese's annahmen, ihm die Pforten des Theaters öffneten und seine Laufbahn erleichterten. [1])

Pergolese folgte in seinen ersten Werken den Grundsätzen der Schule, der er noch angehörte, und der Anweisung von Lehrern, die er theils schon überflügelt hatte. Ein tüchtiger Kontrapunktist, gewandt alle Stile beherrschend, ein Künstler lebhaften Geistes und offenen Ohres, feinsinnig und gemüthvoll, übertraf er bald den fruchtbaren Durante, dessen Soli neben den seinen matt, dessen Modulationen hart, dessen Kantilenen ohne Geschmack erscheinen, dessen Accompagnement immer ärmlich und den Stimmen genau folgend bleibt. Ihm entgegengesetzt war Pergolese's Stil kräftiger und harmonischer, er wußte die Fülle der Stimmen durch eine sorgfältiger gearbeitete und reichere Begleitung zu heben und den Bässen eine interessantere und selbständigere Führung zu geben.

1) Man sieht hier wieder, in wie hohem Grade günstig die Organisation der alten Gesellschaft für Entwicklung künstlerischer Fähigkeiten bei begabten jungen Leuten war. Kaum war ein Erstlingswerk in einer Stadt Italiens oder sonstwo gehört worden, als auch die ermunternden Elemente der Versammlung, durch Unabhängigkeit und Wohlwollen fördernder als durch Reichthümer, sich bestrebten, dem schüchternen Künstler sympathische Unterstützung zu gewähren. Man verschaffte ihm die Mittel, sich hören zu lassen und in seiner Kunst unter günstigsten Verhältnissen sich zu vervollkommnen. Ein oft auf's Äußerste getriebenes Entgegenwirken und persönliches Sichgeltendmachen, wie es unser demokratisches Jahrhundert kennt und in seinem Grundsatz: „Alles für und durch das Volk“ übt, kann auf die schönen Künste nur nachtheilig wirken. Die Zahl produktiver Talente, wie die verständiger Hörer wird stets nur eine kleine sein und auch ihre Fähigkeiten und ihr Urtheil bedürfen noch steter Läuterung.

Durch Vinci's Beispiel fortgerissen, betrachtete er den dramatischen Ausdruck als Hauptzweck und trug ihn sogar auf seine kirchlichen Kompositionen über. Eine Folge davon war, daß er seinen Arien eine vom Herkommen abweichende, sogar zu Nachahmungen sich versteigende Begleitung gab, durch Halbtöne den Fluß der Melodien belebte, überhaupt ihnen die Trockenheit und Leere der Scarlatti'schen Form nahm. Wir sehen ihn stets bestrebt, Text und Musik in Einklang und den musikalischen Ausdruck mit dem leidenschaftlichen Inhalt der Worte in Verbindung zu bringen.

Diese, italiänischen Schriftstellern entnommene Charakterisirung der Musik Pergolese's mag vielfach übertrieben klingen. Wie weit stehen seine Ariensätze nach Inhalt und glücklicher Verwendung der Kunstmittel z. B. hinter denen G. F. Händel's und J. S. Bach's zurück. Aber ein Künstler soll in erster Linie doch vom Standpunkte seiner Zeit beurtheilt werden. Fortschritte, die durch ihn bewirkt wurden, mußten zunächst den Mitlebenden auffallen; sie kommen uns, die wir an ganz andere Effekte und Wirkungen im Verlaufe von 150 Jahren allmählich gewöhnt wurden, vielleicht so unbedeutend vor, daß wir sie kaum zu bemerken vermögen.

Dem jungen Meister standen in Folge der Bemühungen seiner Gönner Kirche und Bühne nun offen. Bedenkt man, daß wenige Jahre vorher in Neapel Scarlatti, Händel, Porpora, Hasse (il caro sassone) u. A. gelebt und gewirkt, daß tüchtige Männer, wie der alte Dom. Sarri, Leo, Durante, Vinci, Feo, noch daselbst thätig waren, so ist dieser Erfolg nicht zu unterschätzen. Noch mehr aber ist es anzuerkennen, daß Pergolese sich neben ihnen zu behaupten und auf gleiche Höhe zu schwingen und daß er außer Beifall und Ehren seitens des Publikums auch ihre Achtung zu gewinnen wußte. Im Winter 1731 wurde im Teatro S. Bartolomeo zu Neapel seine erste Oper: »La Sallustia« aufgeführt. Der Komponist hatte das Glück, die Hauptrollen durch den berühmten Kontraltisten Ritter Grimaldi, gen. Nicolini, und die Facchinelli besetzen zu können. Letztere entzückte die Hörer namentlich durch die Arie: »Per queste amare lagrime«. Pergolese hatte das Orchester durch bisher nicht gebräuchliche Instrumente bereichert und den alten Gesangsformen durch fließendere, leidenschaftlich erregte Kantilene frischeres Leben und neuen Inhalt zuzuführen gesucht. Trotzdem gewann sein Werk nur aufmunternden Beifall, Enthusiasmus

vermochte es nicht zu erregen. Nicht besser ging es ihm mit einer für das **Teatro de' Fiorentini** geschriebenen **Opera buffa**: »**Amor fà l'uomo cieco**« und mit der **Opera seria**: »**Recimero**«, von Matteo Noris gedichtet und im **Teatro S. Bartolomeo** aufgeführt. Der Ehrgeiz des Maestro wurde durch halbe Erfolge nicht befriedigt. Anerkennung ist die Luft, worin der Künstler gedeiht; fehlt sie ihm, wird er muthlos und sein Selbstgefühl wächst ins Krankhafte; die reine, der Produktion einzig förderliche Stimmung wird getrübt. Unwillig wandte sich Pergolese jetzt von der Bühne ab und schrieb zunächst für seinen Gönner, den Prinzen Stegliano 30 Trio's für 2 Violinen und Baß, eine in jener Zeit vielbeliebte Form und, bevor das Streichquartett zu fast ausschließlicher Geltung gelangte, die bevorzugte Unterhaltungsmusik der Dilettantenkreise. 24 dieser Trio's wurden in der Folge in London und Amsterdam gedruckt. Obwohl Pergolese als vorzüglicher Geiger galt, ein Umstand, der ihm später den Vorwurf zuzog, daß er nicht verstanden habe, für Singstimmen zu schreiben, so halten diese Trio's mit den gleichartigen, nun aber auch fast vergessenen Kompositionen von Boccherini, Haydn, Vanhall, Pleyel, Polledro, Cremont, Bruni, Gerke, Maurer u. A. doch keinen Vergleich aus. Schon durch Tartini, Veracini und Martini hatte die Instrumentalmusik andere Formen und Manieren erhalten, die, in der Folge verschönert und veredelt, Melodie, Harmonie und Modulation bereicherten.

Außer diesen Trio's veröffentlichte Pergolese in dieser Zeit auch 4 Kantaten, die zweite mit Begleitung eines Basses, die drei andern mit Quartettbegleitung (zu jedem Accompagnement ist noch ein Klavier hinzuzudenken); jede bestand aus zwei Recitativen und zwei Arien. Insbesondere die vierte Nummer, die Kantate »**Orfeo**«, erwarb ihm großes Lob von Heimischen und Fremden. [1])

Im Jahre 1731 wurde Neapel durch ein heftiges Erdbeben erschreckt. Da dasselbe, ohne allzugroße Verheerungen anzurichten, vorüberging, beschloß der Magistrat der Stadt, zu Ehren des Schutzpatrons derselben, S. Emiddio, einen feierlichen Dankgottesdienst in der Kirche **S. Maria della stella** bei den PP. Minimi zu veranstalten. Pergolese erhielt den ehrenvollen Auftrag, die Festmesse

1) Die Nachrichten über die Entstehungszeit der Kantate »Orfeo« erscheinen durchaus widersprechend. Vielfach wird sie irrthümlich unter seinen letzten Kompositionen aufgeführt.

zu schreiben. Er komponirte nun für diese Gelegenheit seine berühmte Messe für 2 fünfstimmige Chöre und 2 Orchester, nebst doppelchörigen Vespern und entfaltete darin die ganze Kraft seines Talentes. Das Werk erhielt den Beifall aller in Neapel anwesenden Tonsetzer und erregte, von frommem Geist und harmonischem Reichthum erfüllt, die Bewunderung der Hörer.

Kurze Zeit darauf schrieb er eine ähnliche Messe und lud den Maestro Leo ein, sie zu hören. Dieser, überrascht, schon wieder einem neuen großartigen Werke des Jünglings zu begegnen, überhäufte ihn nach der Aufführung vor allen Leuten mit den ehrendsten Lobsprüchen. Diese Messe, zu der er in der Folge noch einen dritten und vierten Chor hinzufügte, war es, die er dann in der Kirche der PP. Fillipini während des in der Frühe des Faschingssonntages beginnenden 40stündigen Gebetes aufführte.

Wer einmal mit dem Theater in nähere Berührung kam, vermag nur schwer die Fesseln zu lösen, die ihn mit dieser Welt des Trugs und der Täuschung verbinden. Auch Pergolese, der in letzter Zeit auf anderem Felde so reiche Lorbeeren geerntet, konnte endlich dem Drange, der ihn dahin zurückzog, nicht mehr widerstehen. Nun aber lächelte ihm auch das Glück und er schenkte der Welt eines jener jugendfrischen Werke, deren Reiz ein nie versiegender und deren Zauber ein ewiger ist. In das fruchtbare Jahr 1731, in dem Pergolese Schlag auf Schlag eine bedeutende Komposition der andern folgen ließ, drängt sich noch das zweiaktige Intermezzo: »La serva padrona«, Text nach einem Lustspiele des Dr. J. A. Nelli. An der Jahreswende dürfte fernerhin noch die Opera buffa: »Il maestro di musica« geschrieben worden sein. Obwohl vorauszusetzen ist, daß nicht allein »La serva padrona« von jenem Zauber erfüllt ist, der uns dies Werk so lieb, der es zu einem Muster seiner Gattung macht, daß vielmehr auch in den andern von Pergolese komponirten ähnlichen Piecen feinste Komik und köstlichster Humor sich vereinen, — für die Opera buffa erscheinen die Italiäner überhaupt prädestinirt und Pergolese war dafür vorzugsweise begabt, — so hat doch nur dies eine Intermezzo eine Verkettung günstiger Umstände auf unsere Zeit gerettet.

In der frühesten Zeit der italiänischen Bühnenversuche pflegte man zwischen den einzelnen Akten oder an den Aktanfängen oder Schlüssen mehrstimmige Madrigale zu singen, deren Inhalt zum

aufgeführten Stücke selbst in gewisser Beziehung stand. Dann wurden mit diesen Gesängen komische Handlungen verknüpft, die immer noch einen losen Zusammenhang mit der Hauptaktion behielten (in dieser Weise mögen vielleicht auch die Zwischenspiele im Oratorium »S. Gugliemo« gehalten gewesen sein). Allmählich aber löste sich die Handlung des Intermezzo ganz von der des Stückes, in das es sich einschob, und so entstanden jene komischen und possierlichen Singspiele, in denen zwei oder drei Personen beschäftigt waren, welche für die in diesem Genre unerreichbaren italiänischen Buffosänger eine hohe Schule, ein Tummelplatz der heitersten und ausgelassensten Laune wurden und ein unversiegbarer Quell der Lust und des Vergnügens für das Publikum, das nicht müde ward, zu sehen, zu hören und zu lachen. Da diese Stücke nur zum lustigen Zeitvertreibe dienen, die Lachmuskeln reizen, durch Abwechslung frisch erhalten sollten, ließ man Dichtern, Tonsetzern und Darstellern völlig freie Hand, alles möglichst possierlich zu machen. Weil die Voraussetzung aber nicht unbeachtet bleiben durfte, daß die Zuschauer, die amüsirt werden sollten, Personen von Geschmack und feiner Lebensart waren, mußte man in der Wahl der Scherze und Possen vorsichtig verfahren. Nicht Alles erschien für diese kleinen Schauspiele passend und gut genug. Das natürliche und feine Lächerliche ist ja überhaupt schwerer zu treffen als irgend eine andere ästhetische Eigenschaft. So begegnen wir denn im Intermezzo der ersten Form der Opera buffa, dieser Kehrseite der Opera seria, deren ideale Wirkung durch sie gehoben werden sollte. Ein Mann und eine Frau übernahmen in der Regel die Ausführung einer für sich bestehenden komischen Situation; auf eine eigentliche Handlung war es dabei gar nicht abgesehen. Arien und Seccorecitative (den gesprochenen Dialog vertretend) wechselten, am Aktschluß stand gewöhnlich ein Duett. Die Hauptwirkung dieser heitern Scenen beruhte auf dem Karikiren und Verspotten des herrschenden Geschmacks in Poesie, Komposition und Gesangsweise, socialer Zustände, ehelicher und kleinbürgerlicher Verhältnisse; gern wurden auch die Geistlichkeit, die Gerichtspersonen, die Gelehrten zur Zielscheibe derben Scherzes genommen, vielfach die Privatverhältnisse der Darsteller selbst dem Gelächter preisgegeben. Für unsere Zeit, die von der Ansicht ausgeht, daß im Festhalten einer gewissen Stimmung, in der Steigerung einer künstlichen Erregung oft bis zum Unerträglichen, der

Genuß eines Kunstwerks liegt, würde eine Vermengung des Ernst- und Scherzhaften, ein unvermitteltes Zusammenstellen des Tragischen und Komischen, wie es noch um die Wende des 19. Jahrhunderts beliebt war, ganz unzulässig erscheinen. Und doch haben sich selbst in Deutschland die komischen Zwischenspiele länger erhalten, als der Hanswurst in der Tragödie, und was sind die Ballette, die heute manchmal noch als Entre-Akte aufgeführt werden, anderes, als Stellvertreter jener; nur erscheinen sie viel leerer, öder, genuß- und freudloser.

Das Ideal eines solchen Intermezzo's für zwei Personen wurde »La serva padrona«. Es erwarb dem Komponisten in Neapel überschwängliche Applause und ward in Italien, Frankreich, England und Deutschland mit demselbem Beifalle gegeben. Und in der That ist diese Piece, in welcher Text und Musik auf gleicher Höhe stehen, ein Meisterwerk geistreicher Melodie, eleganter Komik und dramatischer Wahrheit. Dank der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks und der ungezwungenen Lebendigkeit des Textes wird das Interesse des Zuschauers keinen Augenblick geschwächt. Das Genie des Musikers, der aufs glücklichste die Verschiedenheit im Stil und Geschmack zwischen ernster und scherzhafter Musik hier darlegt, versteht es, die Einförmigkeit der Handlung zu besiegen, die beiden Personen, die die Scene fast nicht verlassen, immer neu zu beleben. Allerdings findet sich noch eine dritte, stumme Person vor, deren verständige Darstellung von größter Wichtigkeit und eine dankbarste Aufgabe für einen guten Komiker ist; aber vorzugsweise koncentrirt sich die Aufmerksamkeit auf den alten Herrn und die verschmitzte Magd, welche vor Allem sprachgewandt und ihrer Aufgabe in Spiel und Gesang vollständig gewachsen, besonders darauf bedacht sein müssen, daß sie durch Übertreibung oder unglaubhafte Karikatur der Wirkung nicht schaden. Die Linie des Zulässigen ist hier sehr scharf zu ziehen und sehr genau einzuhalten. Ein leichter, natürlicher Vortrag der Seccorecitative, die Achillesferse deutscher Sänger, ist unerläßlich, um dem Stücke vollen Erfolg zu sichern. Wird diese Bedingung erfüllt, dann wird, Dank der feinen Charakteristik des musikalischen Ausdrucks und der Eleganz und Natürlichkeit des Dialogs, die Theilnahme für die einfache Handlung stets rege erhalten. Der Erfolg der »Serva padrona« bildet den Glanzpunkt im kurzen Dasein Pergolese's; er war der vollständigste, den zu erleben ihm vergönnt war. Seine nachfolgenden Opern reüssirten

anfangs nicht in gleicher Weise und wurden erst nach seinem Tode ihrem wahren Werthe nach gewürdigt.

Pergolese ließ in den nächsten Jahren (1732—33) den bereits angeführten Werken folgen: »Il geloso chernito«, »Il frate innamorato«, »Il superbo prigione«, komische Opern, einzelne davon im neapolitanischen Dialekte. Alle wurden im Teatro S. Bartolomeo aufgeführt. Obwohl ihm seine Freunde eine Anstellung am Teatro nuovo (ebenso wie die Kapellmeisterstelle an der Kirche S. Maria di Loretto) verschafft hatten, blieb er doch der Bühne S. Bartolomeo getreu und ließ den Festtag dieses Heiligen nie ohne ein neues Werk vorübergehen. 1734 wurden ebenfalls auf diesem Theater sehr beifällig aufgeführt: »Adriano in Siria«, Opera seria, Text von Metastasio, mit dem Intermezzo: »Livietta e Tracolo«. Im Teatro de' Fiorentini gelangten darauf das Intermezzo: »La contadina astuta« (Herbst 1734), im Teatro nuovo: »Il Flaminio«, Opera buffa in tre atti, (Frühjahr 1735) zur Darstellung.

Pergolese's Name und der Ruf seiner Leistungen begann sich nun in Italien zu verbreiten. So kam es, daß sein heißester Wunsch erfüllt und er berufen wurde für das Teatro Tortinona in Rom die Karnevalsoper zu schreiben (1735). Die Textwahl fiel auf Metastasio's wenige Jahre vorher gedichtete, später oft komponirte »Olimpiade«, Opera seria in tre atti. Die zweite Karnevalsoper: »Nerone«, ward Pergolese's Mitschüler Duni [1]) übertragen. Dieser, der die musikalische Superiorität Pergolese's stets bereitwillig und laut anerkannte, trug mit seiner Oper dennoch den Sieg über die Pergolese's davon und begründete von da ab seinen Ruf. Gegen letzteren hatte sich in Rom, noch bevor er persönlich dahin kam, eine ihm abgeneigte Partei gebildet; dennoch ging er voll Begei-

---

1) Egidio Romualdo Duni, geb. 9. Feb. 1709 zu Matera bei Otranto im Neapolitanischen, besuchte seit 1718 das Konservatorium in Neapel. Seine Werke wurden nachmals in Rom, Wien, Neapel, Paris und London mit Beifall aufgenommen. Seit 1746, wo ihn der Infant D. Philipp von Parma an seinen Hof zog, schrieb er nur noch französische Opern, die in Paris großes Glück machten, was ihn auch bewog, 1757 dort seinen Wohnsitz zu nehmen. Er starb daselbst 11. Juni 1775. Sein Stil ist zierlich und fein, für die heitere Oper vorzüglich geeignet. Er beherrschte lange die Bühne in Frankreich und blieb nicht ohne Einwirkung auf die Entwicklung des deutschen Singspiels.

sterung an die Lösung seiner Aufgabe und war bestrebt, sein Bestes zu leisten. Duni war ihm voll Zagens gefolgt und wagte keine Note zu schreiben, bevor er nicht einer Probe der »Olimpiade« beigewohnt hatte. Sofort aber überzeugte er sich, nachdem dies geschehen war, daß die vielfachen, jedoch zu sehr ins Detail gearbeiteten Schönheiten, die das Werk enthielt, unverstanden bleiben würden. Duni erscheint in der Situation, in der er sich hier fand, als ein durchaus rechtlicher Charakter und wackerer Kamerad. Schon bei seinem ersten Besuche bei Pergolese äußerte er: „Ich bin sehr in Furcht, was hier mein Schicksal sein wird; denn ich bin überzeugt, daß meine ganze Oper nicht so viel werth sein wird, als eine Arie der Deinigen". Und als er »Olimpiade« gehört, sprach er: „Mein Freund, in Deinem Werke sind viele Detailschönheiten, die man bei der Lektüre oder als Kammermusik gewiß heraushören würde, die man aber auf dem Theater nicht gewahr wird. Für einen großen Raum gehören große Noten. Meine Oper kommt an musikalischem Werth der Deinen nicht gleich, aber sie wird mehr gefallen." Diese Voraussage bestätigte sich. Als der junge Maestro am Klaviere seine »Olimpiade« dirigirte, beging man sogar die Rücksichtslosigkeit, ihm eine Orange an den Kopf zu werfen. Der Mißerfolg seines Werkes wurde dadurch nicht gemildert, daß Duni ihm seine Partitur vor der Aufführung zur Begutachtung vorlegte, daß er ihn mit den Worten: „Sie verstehens nicht besser!" nach seinem eigenen Erfolge öffentlich umarmte und daß er über seinen Sieg erröthete. Der Ehrgeiz Pergolese's war aufs Tiefste verletzt, die Aufregung und die ihm gewordene Demüthigung zogen ihm seinen Blutauswurf wieder zu; krank und gebrochen kehrte er nach Neapel zurück.

Metastasio hatte sein nachmals so berühmt gewordenes Libretto: »Olimpiade« für A. Caldara geschrieben, mit dessen Musik es am 28. August 1733 im Garten des kaiserl. Lustschlosses Favorita bei Wien als Festoper zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth auf Anordnung Kaiser Karls VI. zum ersten Male zur Aufführung kam. Das Buch vereint alle Mängel und Vorzüge des vielbewunderten Dichters, aber ein unverkennbar großer Zug geht doch durch die Handlung, und gerade dieser Text[1]) giebt dem Tonsetzer vorzugs-

1) Olimpiade wurde dann noch komponirt von L. Leo (1740), Duni (1741), Scolari (1747), Latilla (1752), Perez (1754), Sarti (1755), Hasse (1756), Piccini

weise Gelegenheit zur Schilderung leidenschaftlicher Seelenzustände. Pergolese's Partitur, in der sich außer dem Streichquartett Oboen, Hörner und Trompeten, und neben ihnen Trombe e Corni da caccia angewendet finden (Fagotte sind zwar nicht genannt, aber als Verstärkung des Basses selbstverständlich), beginnt mit einer dreisätzigen Sinfonia (D-Dur, und hat im ersten Akte 6 Sopran- und 2 Tenorarien und ein bemerkenswerthes Duett für 2 Soprane[1]), im zweiten 6 Sopran-, 1 Alt- und 2 Tenorarien, im dritten 3 Sopran-, 1 Alt- und 2 Tenorarien; den Schluß bildet ein kurzer vierstimmiger Chorgesang. Alle Arien mit Ausnahme von zweien haben die alte da capo-Form.[2]) Eine Sopranarie wird von zwei Orchestern (beide con sordini) accompagnirt. Die Orchesterbegleitung ist in den Streichinstrumenten vielfach eine charakteristisch belebte und sehr brillante. Die Bässe bewegen sich ungezwungen und läßt sich eine Meisterhand in ihrer Führung erkennen. Die Seccorecitative, die einen großen Theil der Partitur füllen, müssen als mustergültig bezeichnet werden. Einzelne der Gesänge sind, entgegen der sonstigen Gewohnheit Pergolese's, mit langathmigen Passagen bedacht. Die Ausstellung, die der ehrliche Duni bezüglich der vielen kleinen Noten in der neuen Oper erhob, erscheint nicht ungerechtfertigt.

Ob dieselbe nun sich hoch über andere gleichzeitige Werke ähnlicher Art nach Inhalt und Anlage erhob, ob sie nicht besser als andere war, ist schwer zu entscheiden, da die Partituren der Opern dieser Periode nur schwer zu erreichen sind. In Deutschland besteht gegen alle dramatischen Leistungen dieser Zeit eine auf Un-

(1761 und 1771), Bernasconi (1764), Gaßmann (1764), Bertoni (1765), Jomelli (1765), Cafaro (1769), Christian Bach (1769), Traetta (1770), Arne (1770), Anfossi (1776), Misliweczek (1779), Andreozzi (1780), Schwanberger (1782), Gatti (1784), Borghi (1785), Paisiello (1786), Federici (1790), Reichardt (1790), Tarchi (1791), Perrino (1795), Conti (1829).

1) »Né giorni tuoi felici.«

2) Eine derselben, Recitativ und Arie des Megacle (Se cerca, se dice) aus dem II. Akt, hat kürzlich der verdienstvolle Wiedererwecker so manches trefflichen Tonstückes vergangener Zeit, Karl Bank, in einer bei Kistner in Leipzig erschienenen sehr beachtenswerthen Sammlung von Arien und Gesängen älterer Tonmeister, aufs Neue veröffentlicht. Diese Arie galt den Zeitgenossen als ein unerreichbares Meisterstück. Pergolese hatte in seiner Musik zu diesen Worten, wie man sich ausdrückte, den Nagel auf den Kopf getroffen. Bei der Aufführung der »Olimpiade« in London 1742 erhielt auch die von Monticelli gesungene Arie: »Tremente oscuri atroce« außerordentlichen Beifall.

kenntnis und gedankenlosem Nachsprechen basirende Voreingenommenheit. Die Opern, die doch der Glanzzeit der epochemachenden neapolitanischen Schule angehören, sind, der Ansicht unserer suffisanten Musiker und dem Urtheile eines in der Bildung weit vorgeschrittenen Publikums nach, eitel Schund und Plunder. Die Arien der Schüler A. Scarlatti's enthalten zu Folge der allgemeinen Anschauung nur gedankenleeren, saft- und kraftlosen Klingklang, sind ohne dramatischen Inhalt, und der geringe melodische Werth, den sie vielleicht haben könnten, wird überwuchert und erstickt unter der Überlast von Rouladen. Wie irrig ist doch diese Meinung! Wäre sie nur irgend berechtigt, wie kommt es, daß immer wieder die strengsten Sammler mustergültiger Gesangsstücke auf die Werke dieser alten Meister zurückgreifen? Daß sie, hört man sie im Koncertsaale, tiefer Wirkung stets sicher und für Ohr und Empfindung ein Labsal sind? Sicher ist, daß eine ganze Opera seria dieses Zeitraums ihrem Inhalte und ihrer Anlage nach für unsern Geschmack ungenießbar sein würde, daß uns eine ununterbrochene Folge einzelner Arien, wie sie hier geboten wird, unerträglich erscheinen müßte, daß eine Wiedererweckung ganzer Werke undenkbar ist; was jedoch die in ihnen sich findenden Perlen betrifft, so bieten sie des Ausdrucksvollen, Tiefempfundenen und Schönen unendlich viel und werden stets bewundernswürdig bleiben.

Bei der Durchsicht der »Olimpiade« fällt sofort die Eigenart und der schon in den ersten Takten durch die Begleitung festausgeprägte Charakter jeder Arie auf. Der Tonsetzer arbeitet mit vollem Bewußtsein; er weiß was er will und erreicht, soweit Form und Mittel der Zeit dies zulassen, das Gewollte. Der charakteristische, der zu schildernden Stimmung oder Leidenschaft stets entsprechende Ausdruck, der auch auf die Zusammensetzung des Accompagnements immer bestimmenden Einfluß übt, müßte uns schon mit manchen Mängeln versöhnen, wenn uns nicht ein schöner, edler, fließender Gesang gleicherweise zu gewinnen vermöchte. Es ist ebenso begreiflich, daß man in Rom, wo eine dem Komponisten feindliche Stimmung zum Voraus hervorgerufen worden war, seine Oper durchfallen ließ, wie, daß man sie bei ruhigem und leidenschaftslosem Anhören mit enthusiastischem Beifall lohnte. Wie viele derartige Fälle ließen sich nicht aufzählen! »Olimpiade« war übrigens diejenige unter Pergolese's ernsten Opern, welche in der Folge weiteste Ver-

breitung fand, die sich trotz vieler Konkurrenzkompositionen am längsten auf dem Repertoire behauptete und von der sich zahlreiche Abschriften bis heute erhalten haben. Der Mißerfolg in Rom hatte, wie schon bemerkt, den nachtheiligsten Einfluß auf Pergolese's Gesundheit geübt. Leidend nach Neapel zurückgekehrt, folgte er, nachdem er zuvor noch ein »Dixit« und ein »Laudate« komponirt hatte, einer Einladung seines Gönners, des Herzogs von Mandragona, und brachte nun die nächste Zeit in dem am Meeresufer und dem Fuße des Vesuvs nahe bei Herculaneum gelegenen Torre del Greco zu, in dessen Luft Brustkranke, so lange überhaupt noch Heilung zu hoffen war, wie man glaubte, leicht und schnell genesen konnten. Als sich hier aber sein Zustand auffallend rasch verschlimmerte, sandten ihn die Ärzte nach dem milderen, durch seine heißen Quellen von Alters her berühmten Pozzuoli am Golfe von Bajä.

Noch bevor der Auftrag, »Olimpiade« zu komponiren, an ihn gelangt war, hatte er auf Bestellung der Brüderschaft S. Luigi di Palazzo in der Kirche S. Maria di Loretto die Komposition eines »Stabat mater« begonnen. Sie war bestimmt, ein ähnliches Gesangstück von A. Scarlatti zu ersetzen, das schon seit Jahren an jedem Freitage in genannter Kirche gesungen wurde. Das vereinbarte Honorar von 10 neapolitanischen Dukaten wurde ihm auf sein Ersuchen zum Voraus ausbezahlt. Es darf angenommen werden, daß er in Torre del Greco sein berühmtes, dem »Stabat mater« unmittelbar vorausgehendes »Salve regina« für Sopran mit Quartettbegleitung schrieb. Eine andere Komposition des gleichen Textes für 2 Soprane, 2 Violinen und Baß war schon früher entstanden. In Pozzuoli fühlte er selbst das rasche Schwinden seiner Kräfte und erkannte, daß seine Tage gezählt seien. Mit Aufgebot aller Energie nahm er nun die Arbeit am »Stabat mater« wieder auf, suchte er den eingegangenen Verbindlichkeiten gerecht zu werden. Sein alter, ihn zärtlich liebender Lehrer Feo besuchte ihn in dieser Zeit und erkannte mit Schrecken, daß Pergolese trotz der Fortschritte seines Übels und eines Zustandes äußerster Schwäche seine letzten Kräfte an seinem Werke erschöpfte. Er mußte aufs Ernsteste diese Bemühungen mißbilligen und bat ihn inständig, bis zu seiner Herstellung seine Arbeit zu unterbrechen. „O theurer Lehrer", antwortete Pergolese, „ich habe, um zu Ende damit zu kommen, keine Zeit zu verlieren. Zudem wurde sie mir mit 10 Dukaten bezahlt und

wird doch keine 10 Bajocchi werth sein.“ Feo kehrte nach einigen Tagen zu dem Kranken zurück und fand ihn in seinen letzten Augenblicken, aber das »Stabat mater« war vollendet und den Auftraggebern zugeschickt. Es war wirklich sein Schwanengesang geworden. Sein Leben erlosch am 16. März 1736; nicht 36 Jahre, wie so viele Biographen angeben, nur 26 umfaßt es.

Dieser frühe, von aller Welt so sehr beklagte Tod ließ bald allerwärts geglaubte Gerüchte einer Vergiftung oder Erdolchung des jungen Meisters aufkommen. Sie entbehren jeden Grundes. Die Erfolge, die er bisher gehabt, waren nicht so glänzend, ihn zu einem Gegenstande des Neides zu machen, wenn ihm seine Talente und sein Geschick auch allgemeine Achtung, sein Charakter die Liebe Näherstehender sicherten. Der Verfall seiner Gesundheit, seit Jahren schon ein sichtlicher, ging Schritt vor Schritt langsam vor sich.

Pergolese wurde prunklos in der Kathedrale S. Trocolo zu Pozzuoli, in dem Raume (Vescovato), in den man beim Ausgang zur Rechten des Chors gelangt, da wo man zum Glockenläuten hinansteigt, beigesetzt. Die 10 Dukaten, die er als Honorar für das »Stabat mater« erhalten, reichten nahezu hin, ihm diese Grabstätte zu kaufen; als Fremder hatte er dafür 11 Dukaten zu entrichten, welchen Betrag Bischof und Domkapitel unter sich theilten. An diesem Ruheort ließen ihm, auf Veranlassung des um Feststellung vieler Thatsachen seiner Biographie so verdienten Marquis de Villarosa, spätere Verehrer, an ihrer Spitze Dom. Corigliano, eine Marmortafel mit folgender Inschrift errichten:

A. ☧. Ω.
Joanni Baptistae Pergolesio
Domo Aesi
Qui Ab Aetate Prima
Neapolim Musicae Addiscendae Studio Concedens
In Collegium Sub Titulo Pauperum Jesu Christi Adscitus
Musicis Faciendis Modis
Suos inter Aequales Longe Praestitit
Puteolis Decessit XVII. Kal. Aprilis Anno CIƆIƆCCXXXVI.
Quo Valetudinis Caussa Secesserat
Vixit An. XXVI. Mens. II. Dies XIII.
Dominicus Coriglianus
Ex Marchionibus Rignani Eques Hierosolymitanus
Ne Clarissimi Viri Memoria Intercideret
Mon. P.
Carolo Rosinio Episcopo Puteolano Annuente.

Kaum hatte Pergolese die Augen geschlossen, als die verletzende Gleichgültigkeit, mit der er bisher vielfach behandelt worden war, dem lebhaftesten Interesse wich. Von diesem Augenblicke an verbreitete sich sein Ruf; seine Opern wurden auf allen Theatern aufgeführt; Rom begehrte jetzt eine Wiederholung der »Olimpiade« und applaudirte sie mit Entzücken; in den Kirchen hörte man während einiger Jahre nur seine Werke.

Abgesehen von seinem, jeden Künstler erfüllenden ehrgeizigen Streben und seiner Leidenschaft für die Frauen[1]), die ja nach J. Haydn's mildem Ausspruch nicht als Todsünde aufgefaßt werden darf, wird Pergolese als ein ungemein bescheidener, strebsamer, seinen religiösen, wie seinen amtlichen Verpflichtungen mit ängstlicher Treue genügender, liebenswürdiger Jüngling geschildert. Aus seiner Grabschrift geht hervor, daß er etwas hinkend war.

Nachdem vorstehend ein kurzer Abriß des Lebens und der Thätigkeit Pergolese's zu geben versucht wurde, möge es nun vergönnt sein, auf seine beiden wichtigsten Werke: »La serva padrona« und »Stabat mater« eingehender zurückzukommen.

La serva padrona

ist seiner Handlung nach ein beliebter Komödienstoff. Schon 1708 wurde: »The Maid the Mistress«, a comedy by William Taverner, acted at Drury Lane, in London gegeben und 1713 in Lincoln's Jnn Fields wiederholt. Ob Taverner's Arbeit auf ein italiänisches Vorbild zurückzuführen ist, vermögen wir nicht zu sagen. »La serva padrona«, Commedia di Giambatista Fagiuoli, Fiorentino, ging 1729 in Cremona und Bologna über die Bretter. Ihr folgte 1731 unter gleichem Titel eine Commedia des Dott. Jac. Ang. Nelli, Sanese, in Lucca, in der die nächste Vorlage des Pergolese'schen Intermezzo's zu suchen ist.

1) „Die Liebe zu den Frauen hat ihn getödtet", sagt einer seiner Biographen. Lassen wir das dahin gestellt sein. Aber würde ein für Frauenschönheit und Anmuth unempfindlicher, von den Regungen der Liebe unberührt gebliebener Tonsetzer das überaus köstliche und liebliche Liedchen: »Tre giorni« haben komponiren können?

„Ein Alter, Uberto,[1]) hat die liebe Noth mit seiner jungen hübschen Magd, Serpina, die ihm über den Kopf gewachsen ist und die Herrin im Hause spielt. Der steife, hilfsbedürftige Herr unterm Pantoffel der Magd, die dralle, launische, der Übermacht sich wohlbewußte Dienerin — Gestalten, die Jedem schon unter die Augen getreten — dargestellt mit der drastischen Laune, dem stets wachen Spiel und Ineinanderpassen italiänischer Buffonen in charaktervoller landesgewohnter Maske, das würde schon für sich allein vergnügen. Dazu das unaufhörliche aufgeregte Geschwätz im leichtesten Plauder-Recitativ (das Secco ist hier trefflich am Orte), fortgesetzt in eben so redseligen Arien. Zum Überfluß steht zwischen Beiden noch eine dritte Person, Vespone, der Diener des Herrn, der Sklave der Magd, der unglückselige geplagte Sündenbock für jede da und dort aufsteigende Laune. Sein Beruf auf Erden ist, gescholten und geschlagen zu werden; sein Los, Stöße zu empfangen, seine Handlung, jammervolle Gesichter zu schneiden voll Leid und Angst. Er ist Persona muta; was sollt' er auch sagen? Die Bosheit der gescheiten, durchtriebenen und jeden Augenblick zur Ausgelassenheit bereiten Welschen hat am Stummen ihr weidliches Ergötzen. Er ist der Schatten zu dem Gefunkel des ewigen Geschwätzes. Denn im Grunde geht nichts vor, als daß der Alte seine Schokolate nicht zu rechter Zeit erhalten hat.

Er, der närrische, klapperdürre, glattgeschorne Graukopf ist die Lieblingsfigur des Komponisten; gleich die erste Arie, in der ihn schon das kurzköpfige Motiv trefflich nach dem Leben zeichnet, ist ein Charakterbild, in dem jeder Zug trifft, ein Bild aus dem Leben gegriffen, nichts Phrase, alles Wahrheit, doppelt hoch dem sonst zarten, verklärungsnahen Pergolese anzurechnen. Uberto kommt aus dem Gemurre und Geschelte nicht heraus, daran hängt er verdrießlich fest. Und gerade der Verdruß behagt ihm; er spürt daran, daß er noch lebt. Ob die Liebe das ändern wird? —

Im nun folgenden Recitativ will der Alte nicht länger Geduld haben, das Joch abschütteln. Das führt zur zweiten Arie. Er kann's nicht mehr tragen, zankt sich mit Serpina, mit Vespone und sich selbst herum. Das Ding wird großartig — natürlich den

1) Wir folgen hier wörtlich der Darstellung, die A. B. Marx in „Gluck und die Oper" I p. 84 von dem Inhalte des Intermezzo's giebt.

Umständen entsprechend; sogar in's Orchester dringt das Gezänk und zerrt an den Stimmen, während der Baß brummt und sich majestätisch reckt. Des Italiäners dramatisches Talent giebt hier in festen Zügen ein treffendes Lebensbild u. s. w."

Solche höchst gelungene drastische Charakterstücke bieten sämmtliche Arien, insbesondere die von rührend zärtlichem Flehen zu triumphirendem Hohn immer wieder überspringende zweite Arie der Serpina, die überhaupt neben Uberto durchaus nicht zu kurz gekommen ist, und vor Allem die beiden von Leben und Reiz übersprudelnden Duette, welche die Akte schließen.

Wie schon gesagt, wurde das Intermezzo in Neapel seiner Zeit mit großem Beifalle aufgenommen. Italiänische Buffonisten [1]), die im Théâtre-Italien zu Paris kurze Zeit auftraten, brachten es auch dort, am 4. Okt. 1746, zur erfolgreichen ersten Darstellung. Vorher aber schon war es (8. Feb. 1740) als Zwischenspiel in A. Hasse's »Demetrio« in Dresden und durch die pantomimische Oper des Herrn Nicolini auf dem neuen Theater in Braunschweig „vorgestellet" worden. Im gleichen Monat wie in Paris (15. Okt. 1746) gelangte es auch in Wien im k. k. Theater nächst der Burg zur Aufführung.

Eigentlichen sensationellen Erfolg hatte jedoch »La serva padrona« in Paris erst, als sie von einer aus Deutschland dahin gekommenen Gesellschaft seit dem 2. Aug. 1752 als Zwischenspiel größerer Opern im Théâtre-Italien gegeben wurde. Der böse Stern der

---

1) Buffonisten nannte man diejenigen italiänischen Sänger, die in der komischen Oper oder im Intermezzo die komischen Charaktere darstellten. Man unterschied zwei Arten von Buffonen, eine für das Hochkomische; dazu ward ein guter Sänger (Buffo cantante) erfordert, und eine für das Niedrigkomische (Buffo comico, burlesco, assoluto); hier wurden nur leibliche Stimmmittel begehrt, aber ein durchaus komisches Spiel und die Gabe großer Zungenfertigkeit und lustigster Karikaturzeichnung. Denn der Buffo hatte sich vorzüglich eines parlanten, zwischen Singen und Sprechen gehaltenen Gesanges zu befleißen und war ihm jede von Laune begleitete Übertreibung erlaubt. Die eigentliche Buffopartie ward stets dem von der Opera seria ausgeschlossenen Baß zugetheilt. Schon um des stimmlichen Gegensatzes willen mußte er hier größere Wirkung machen; zudem eignet die Natur seines Klanges sich vorzugsweise für das Komische. Auf die Verwendung von Kastraten wurde völlig verzichtet, anfangs sogar auf den Tenor. Die Sopranpartien, wenn deren mehrere vorkamen, waren sich nicht mehr untergeordnet, sondern standen sich, auf mannigfache Art charakterisirt, ebenbürtig gegenüber.

französischen Komponisten und der gute Genius der französischen Musik hatten diesmal eine vorzügliche Künstlergesellschaft [1]) herbeigeführt, an deren Spitze Signor Manelli, als Sänger und Komiker ganz vortrefflich, und die Sängerin Anna Tonelli standen, deren Schönheit, Jugend, bewundernswürdige Leichtigkeit, Klarheit und Reinheit der Stimme allgemein bezauberten. Während der acht Monate ihres Pariser Aufenthaltes feierten beide insbesondere in Pergolese's das größte Aufsehen erregendem Intermezzo (auch »Il maestro di musica« und »La contadina astuta« wurden beifällig gegeben) ununterbrochene Triumphe. [2]) Die für alles Neue leichtempfänglichen Pariser hatten sich schnell und entscheidend für diese Vorstellungen erklärt und strömten scharenweise zu denselben. Die italiänische Musik nahm durch einfach-zierliche und angenehme Melodien alle Ohren und Herzen so sehr gefangen, daß längere Zeit hindurch die Académie royale verödet stand und Lully's und Rameau's [3]) schwerfällige Psalmodien völlig zum Schweigen gebracht waren. Aber gerade dieser Umstand einte die bisher in schroffer Gegnerschaft sich gegenüber gestandenen Bewunderer beider Tonsetzer. [4])
Die französische Eitelkeit empfand den unerwarteten Beifall, den die

1) J. J. Rousseau sagt, sie wären abscheulich gewesen.

2) Mit den genannten Stücken wechselten jetzt und in späteren Jahren: Il giocatore von Orlandini; La finta cameriera von Atella; La donna superba, ein Pasticcio; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Salletti; La Zingara von Rinaldo da Capua; Gli artigiani arrichiti von Latilla; Il paratagio von Jomelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo.

3) Jean Bapt. de Lully, der Vater der französischen Oper, wurde geboren in Florenz 1633 und starb in hohem Ansehen und im Besitz der höchsten musikalischen Stellungen, großen Reichthum hinterlassend, in Paris 28. März 1687. — Jean Philippe Rameau, in der Opernkomposition sein überlegener Gegner, ist zu Dijon geboren 25. Sept. 1683 und starb 1764. Er erlebte also noch die Erfolge der Buffonisten und war ehrlich genug zu sagen, wenn er 30 Jahre jünger wäre, ginge er nach Italien, um sich Pergolese zum Muster zu nehmen.

4) Diese nothgedrungene Einigung („der Haß ist ein fester Kitt", sagt der Dichter) war das Beste was geschehen konnte. Die Franzosen lernten hier zum ersten Male italiänische Gesangskunst kennen. Nicht allein die ausgebildete, bestimmt ins Ohr fallende Form italiänischer Gesangsstücke, der Reiz anmuthig, wohlgebildeter Melodie, von leicht faßlicher Harmonie getragen, machte große Wirkung, sondern besonders die treffliche Ausführung. Alles dies ließ in den französischen Werken und bei den französischen Sängern viel zu wünschen übrig. Die italiänische Oper wurde vom Klavier aus dirigirt, in der französischen der Takt mit einem

Fremden fanden, tief. Die gedemüthigten Tonsetzer, der gekränkte Stolz der Sänger entzündeten heftigen Streit. Schnell hatten sich zwei Parteien gebildet, deren eine die italiänische Musik mit übertriebenem Lobe bis zum Himmel hob, während die andere mit hartnäckiger Selbstsucht die heimische Kunst vertheidigte. Buffonisten und Antibuffonisten versammelten sich allabendlich im Opernsaale, wo die einen standhaft schmähten, was die andern vor Entzücken außer sich brachte. Witzspiele, Quodlibets und Epigramme waren die Waffen, mit denen man sich bekämpfte, denn auf jeder Seite standen Männer von Geist und Ansehen. Der Streit ward immer erbitterter, so daß sich zuletzt das Parterre sogar in zwei sichtbar getrennte Parteien schied. Die die italiänische Musik verfechtende nahm, um ihre Führer sich scharend, unter der Loge der Königin (au coin de la reine), die andere, die Lullisten, ebenso unter der des Königs (au coin du roi) ihren Standpunkt; beide applaudirten und zischten wechselsweise. Endlich mischten sich bedeutende Schriftsteller, der Baron von Grimm[1]), D. Diderot, J. J. Rousseau[2]) einerseits, Abbé de Voisenon, Esteve, Morand und manche Ungenannte, die aber alle ihren Gegnern von der italiänischen Partei nicht gewachsen waren, anderseits in den sich lange hinziehenden Hader.

Schon der erste Erfolg, den »La serva padrona« in Paris fand, hatte die Eifersucht der französischen Sänger in hohem Grade erregt, der zweite wurde Veranlassung, daß der Dichter Baurans den italiänischen Text übersetzte, der Handlung einige neue Nummern

---

Stab fortwährend hörbar geschlagen. Es machte den besten Eindruck, daß die Italiäner so wenig Geräusch, wie möglich machten, und vom Spiel und Gesang durch keine Äußerlichkeit die Aufmerksamkeit abgezogen wurde.

1) Friedr. Melchior, Baron von Grimm, 25. Dec. 1723 in Regensburg geboren, kam als Sekretär des Grafen v. Friesen, eines Neffen des Marschalls von Sachsen nach Paris und starb in Gotha 19. Dec. 1807. Er schrieb in dieser Angelegenheit: »Lettre sur Omphale« (1752), »Le petit prophète de Boemischbroda« (1753), »Lettre sur la musique française«.

2) Geb. 28. Juni 1712 in Genf, gest. 3. Juli 1778 in der Eremitage zu Ermenonville bei Paris. Angeregt durch die Vorstellungen der Italiäner dichtete und komponirte er seinen »Devin du village« (1752); zu ihrer Vertheidigung schrieb er seinen, größtes Aufsehen erregenden »Lettre sur la musique française« (1753), wozu der darauf folgende »Lettre d'un Symphoniste de l'Académie Royale de Musique, a ses Camarades de l'Orchestre« ein witziges Nachspiel bildete.

hinzufügte und »La servante maitresse« Mittwoch, 14. Aug. 1754 in der Académie royale de Musique mit Rochard als Pandolfo und Mad. Favart als Zerbine auf die Bretter brachte. [1]) Einhundertneunzig auf einander folgende Aufführungen erlebte damals das Stück.

Unmittelbar nach dem Erscheinen der »Serva padrona« wurde in London die Partitur derselben gedruckt; später erschien eine solche in Paris; an beiden Orten wurden auch Klavierauszüge des Werkes edirt. In London dürfte überhaupt das Intermezzo außerhalb Italien zuerst aufgeführt worden sein. In Stockholm wurde es erst 17. Juni 1783 von einer französischen Gesellschaft unter Direktion Pinsart's de la Cour im Ballhaustheater, außerdem schwedisch in vielen Wiederholungen (unter dem Titel: »Piganhusbondesru« übersetzt von R. Euvallssohn) in den Theatern å Ericksberg (3. Okt. 1781), i Humlegården (22. Aug. 1783), vid Muntsbron (20. Nov. 1784) gegeben.

Erst in unserm Jahrhundert kam es in deutscher Sprache auf deutsche Bühnen. Wohl hat das alte Braunschweig'sche Textbuch eine deutsche Übersetzung, aber dieselbe ist roh, paßt nicht zu den Versen und konnte zum Gesange nicht verwendet werden. 1803 ward »La serva padrona« unter dem Titel „das Dienstmädchen als Gebieterin" in Bremen; 1810, 19. März unter dem Titel: „Zofenherrschaft" zum Benefiz des Baritonisten Jonas Fr. Beschort auf dem Nationaltheater in Berlin, im gleichen Jahre (19. Sept.) unter dem Titel: „die gebieterische Magd" auf dem Darmstädter Hoftheater gegeben. Das von der Berliner Aufführung vorliegende Textbuch giebt an, daß der Text von K. Al. Herklots frei bearbeitet wurde, die Musik „größtentheils" von Pergolese sei. [2]) Dem Stücke voraus ging eine Ouverture von Guglielmo, der Frauenpartie sind eine Ariette

1) Vorstehendes Datum und das der ersten Aufführung in Versailles, 4. Dec., giebt die gedruckte Partitur an; ein französisches Textbuch bezeichnet irrig den 1. Aug. 1752 als Tag der ersten Aufführung der französischen Übersetzung. Eine Wiederbelebung erfuhr das Werk 13. Aug. 1862, wo es mit Mad. Galli-Marié in der Opéra comique in Paris mit großem Erfolge neu in Scene gesetzt wurde.

2) Die Personen sind hier: Dr. Pandolfo (H. Gern), Zerbine, dessen Zofe (Mad. Eunike), Skapin, Bedienter (H. Beske).

Viele der hier zusammengestellten Notizen verdankt der Verfasser der entgegenkommenden Güte der Herren A. Kopfermann, Kustos der k. Bibliothek in Berlin, J. J. Maier, Kustos der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, und Alb. Schatz, Besitzer der Hof-Musikalienhandlung L. Trutschel in Rostock.

und eine Arie zugetheilt, die sich in der Orginalpartitur nicht finden und der »Serva Padrona« von Paisiello und der französischen Partitur entnommen sind. In neuerer Zeit hat im Auftrage der k. Intendanz in München P. Cornelius eine sich über die Herklots'sche weit erhebende Übersetzung gefertigt.[1]) Die letzte Übersetzung ist die dem neuen Klavierauszuge untergelegte von H. M. Schletterer. Klavierauszüge des Werkes sind in London und Paris wiederholt erschienen; in Deutschland wurde, mit Ausnahme des jüngst bei Rieter-Biedermann edirten, keiner gedruckt. Eine »Serva padrona« von unbekanntem Autor wurde 1740 auf dem Teatro di Sant' Angiolo in Venedig aufgeführt, der alte Text außerdem noch von Syrio Abos (Neapel 1744) und Giovanni Paisiello (Petersburg 1776) komponirt. Obwohl man an letzterem Werke eine weise und sorgfältige Instrumentirung und die Anmuth der Gesangspartien rühmt, vermochte sie doch erhoffte Wirkung nicht zu erzielen, noch weniger die Komposition Pergolese's zu verdrängen. In unsere Zeit fällt eine Bearbeitung des Nelli'schen Buches, die so recht auffallend darthut, wie sehr dem gebildeten 19. Jahrhundert jener zündende Humor, ebenso wie Geist, Eleganz und Witz fehlen, deren das vorige sich hoch berühmen darf. Einen Scherz zu machen, einen Spaß, der auch ein gebildetes Publikum fesseln kann, verstehen wir nicht mehr. Die Possen, die heute auf das Theater gebracht werden, sind ein Konglomerat von Plattheiten und Rohheiten, von Zweideutigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten. Keine Spur von Noblesse findet sich mehr in diesen widerwärtigen, sinnlosen Machwerken. Die betreffende Arbeit hat den Titel: „Pianella", Operette in 1 Akt. Der Urheber dieser Verballhornung der »Serva padrona« ist F. Pohl. Die betreffende Musik schrieb Fr. v. Flotow, und wurde damit „Pianella", wie das Titelblatt des Textbuches besagt, mit größtem Beifall (1857) auf dem Großh. Hoftheater in Schwerin gegeben. Hier ist selbstverständlich nur von dem weit unter seinem Vorbilde gebliebenen Buche die Rede. Die Komposition, über die kein Urtheil abgegeben werden kann, wurde in weiteren Kreisen nicht bekannt.

---

1) Die Personen heißen hier: Huberto, Theresa und Maso. Die beabsichtigte Münchner Aufführung des zu diesem Zwecke von Fr. Wüllner auch neu instrumentirten Intermezzo unterblieb wohl nur, weil die Gesangspartien nicht entsprechend besetzt werden konnten.

Pergolese setzte zu seinem Intermezzo nur ein Streichquartett, und auch dies wird fast nie vierstimmig verwendet, da die beiden Violinen einerseits und Viola und Baß anderseits meist in Unisono gehen. Wollte man das Werkchen ganz im Geiste des Komponisten heute wieder aufführen, so müßte die nothwendige harmonische Ergänzung einem Klavier zugetheilt werden. Mit »La serva padrona« wird in Folge der Bemühungen des kunstbegeisterten, hochverdienten Sängerpaares Frau Peschka-Leutner und Herrn Dr. Fr. Krückl demnächst ein Wiederbelebungsversuch auf dem Hamburger Theater gemacht werden. Obwohl nun eine Vorführung in der Originalgestalt befürwortet wurde, ward in sachverständigen Kreisen eine solche doch nicht für praktisch gehalten, weßhalb eine einfache Orchestrirung an die Stelle der Klavierbegleitung treten mußte. Möge in seiner neuen, sonst durchaus unveränderten Gestalt Pergolese's reizendes Werk den Hörern von heute ebenso frohe Stunden bereiten, wie denen vor hundert Jahren.

Das Stabat mater

ist diejenige der Kompositionen Pergolese's, mit der die musikalische Welt die Fühlung nie verloren hat. Sie wurde immer wieder in neuen Ausgaben publicirt und entging leider nicht dem Schicksale, vielfach überarbeitet und verbessert zu werden. Dieses letzte Werk des Meisters nahmen seine Zeitgenossen mit einem Enthusiasmus, mit einer rührenden Verehrung auf, die man nur edelsten Kunstwerken oder theuersten Vermächtnissen zollt. Das »Stabat mater« Pergolese's, für zwei Frauenstimmen mit Quartettbegleitung komponirt, kann nicht den feierlichen, großartigen Eindruck des doppelchörigen von G. Pierluigi da Palestrina, nicht den tiefen, ernsten der mit der Pergolese'schen fast gleichzeitigen Komposition dieser Worte von E. d'Astorga, noch des bereits mit den Kunstmitteln einer vorgeschrittenen Zeit wirkenden berühmten »Stabat mater« von J. Haydn machen; beide letztere sind ebenfalls Chorwerke. Aber es übertrifft durch rührenden Gesang und tiefe Empfindung sie, wie das dreistimmige von L. Boccherini und das glänzende, sinnenblendende von G. Rossini. Bedenkt man, daß ein Sterbender mit zitternder Hand, mit Aufgebot seiner letzten Kraft dies Werk schuf, daß er unmittelbar nach dessen Vollendung die müden Augen zum ewigen Schlummer schloß, so wird man manches, was zu seinem Nachtheile im Lauf der Jahre geschrieben wurde, entschuldbar finden. Nicht die

Kraft Scarlatti's und Leo's, keinen äußern Schimmer, wenn auch der zeitgemäße Luxus an Verzierungen nicht fehlt, keinen täuschenden Reiz darf man hier suchen und erwarten; edler Inhalt, Würde und Ernst, und doch die ganze Süßigkeit und Milde italiänischer Gesangsweise, erfüllen das ergreifend schöne Werk, über das ein Hauch seliger Verklärung gebreitet erscheint. Für zwei kunstgebildete Sängerinnen ernsten, religiösen Sinnes, für einen nicht durch Tändeleien verwöhnten Frauenchor, bietet die musikalische Litteratur kein zweites Werk, das anziehender, ergreifender und der Vorführung würdiger wäre. Dem überschwänglichen Lobe, das man in der ersten Zeit dem Schwanengesang Pergolese's zollte, mußte ein Rückschlag, eine um so strengere Kritik folgen. Obwohl diese Komposition überall, wo sie seit 150 Jahren zu Gehör gebracht wurde, edler Wirkung stets sicher war, ward man doch nicht müde daran zu nörgeln. Der herbste und verbissenste Tadel, namentlich von Seiten deutscher Beurtheiler, ergoß sich über dieselbe. Verhältnismäßig milde Stimmen äußerten sich also: „Das »Stabat mater« vereint Alles, was kirchliche Musik im pathetischen Genre auszeichnen soll; aber die Darstellung ist zu sehr in die Länge gezogen und man findet, daß der Maestro nicht Farben genug finden konnte, sein Bild fesselnd zu koloriren, ohne sich vom Wahren zu entfernen. Sein Bestreben, den Versen, die unter sich große Ähnlichkeit haben, immer natürlichen Ausdruck zu geben, ist nicht stets geglückt." — „Pergolese's Musik ist der Natur abgelauscht und zum Herzen sprechend; in der Kunst des Ausdrucks ist er unübertroffen. Aber seine Kompositionen, durch melancholischen Ausdruck beeinträchtigt, leiden an Trockenheit und Abgerissenheit, die Gesangstellen durch die Begleitungseffekte." Chateaubriand meint, nachdem er vom Gregorianischen Gesang gesprochen, der so sehr geeignet ist die Seele zu Gott zu erheben, „Pergolese habe hier die Reichthümer der Kunst allzusehr verschwendet. Er hätte eine freundliche, zu allen Strophen passende Melodie erfinden sollen." Pater Martini's gewichtiges Wort erhebt den Vorwurf, „daß das »Stabat mater« zu viele Passagen enthalte, die besser in einer komischen Oper als in einem Schmerzensgesang angebracht wären, und daß sich viele analoge Züge zwischen der geistlichen und weltlichen Musik Pergolese's nachweisen ließen". Am Schlimmsten und Schroffsten hat man, wie schon angedeutet, in Deutschland über das »Stabat mater« geurtheilt, und

hier war es besonders Forkel, ein gelehrter, aber sonst überaus trockener Schriftsteller, der zermalmend seinen Tadel geltend machte. Nachdem St. Arteaga in seiner von ihm übersetzten Geschichte der italiänischen Oper (2 Bde. L. 1789) sagt, daß Pergolese durch die mit der Größe seines Stiles verbundene Simplicität, durch Wahrheit der Empfindung, durch das Natürliche und Kräftige des Ausdrucks, durch Richtigkeit und Einheit der Zeichnung unnachahmlich, deßwegen der Raffael und Virgil der Musik genannt wurde, daß er keinen andern Führer als die Natur, keinen andern Zweck als sie nach dem Leben darzustellen gehabt und mit außerordentlichem Glücke sich der verschiedenen in der Musik gebräuchlichen Stile bedient habe, daß er ernst und erhaben im »Stabat mater«, lebhaft und feurig in der »Olimpiade« und im »Orfeo«, angenehm und pikant, aber stets zierlich und geschmackvoll in der »Serva padrona« gewesen, daß kein anderer Komponist seine Absichten besser zu erreichen, vom Kontrapunkt glücklicheren Gebrauch zu machen gewußt, fügt Forkel diesem italiänischen Lobpsalm in der Anmerkung die Worte bei, daß hier der Verfasser wie ein eingenommener Italiäner nicht Wahrheit und Unparteilichkeit, sondern nur seines Vaterlandes Ruhm im Auge habe. Die fromme und andächtige Miene des »Stabat mater« hat unerfahrne Liebhaber wie eine frömmelnde Heuchlerin hintergangen und sich dadurch, ohne innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit zu besitzen, deren Lohn erobert. „Jetzt ist diese Heuchelei entdeckt, Kenner erklären das ganze Werk für sehr schlecht und fehlerhaft, das Publikum beginnt bei dessen Aufführung zu gähnen. Sollen wir trotzdem fortfahren, davon bewundernd als von einem Meisterwerke zu reden und den Urheber eines so schlechten und schülerhaften Werkes als groß und unnachahmlich zu preisen?“ [1])

1) Gegen diese lieblose Kritik wendet sich J. F. Reichardt, wenn er sagt: »Non nostrum est, tantas componere lites! — Hart scheint es, wenn man sich, bei aller Kunstkennerschaft, nicht anmaßen darf Herz und Nieren zu prüfen, einen so harmlosen Künstler der Heuchelei zu beschuldigen und dem Gefühle derer, die seine Komposition ihres vorzüglichen Eindrucks wegen schätzen und lieben, so geradehin zu widersprechen. Theoretische Kritik hat gegen Geschmack und Gefühl immer eine mißliche Lage. Würden von dem gelehrten Kenner dem »Stabat mater« nur Korrektheit und harmonische Reinheit abgesprochen, würde man ihm willig glauben, aber er spricht ihm innere Würde und Ausdruck der Frömmigkeit (diese eine ziemlich unpoetische und unmusikalische Tugend) ab. — So ganz verwerflich muß denn doch eine Musik nicht sein, deren Text unser größter und gefühlvollster Dichter (Klopstock)

Um diese Zeit entbrannte über die eigenartige, auch in andern Werken Pergolese's, der damit offenbar vollbewußt nur einen rhythmischen Effekt beabsichtigte, sich wiederholende Betonung leichter Silben, heftiger Zank in deutschen Musikzeitungen. Die Stelle: »Cujus animam gementen« im »Stabat mater« bot den nächsten Anlaß. Marpurg (40 St. der Berl. musik. Zeit.) und ein von K. M. Schulz herrührender Artikel in Sulzer's Theorie der schönen Künste (4 Bde. Leipz. 1792—94) bot den Schulmeistern Veranlassung Pergolese wie einen Schuljungen zu behandeln. Darauf trat K. von Dittersdorf für denselben ein; Schulz und Spazier antworteten (erste Jahrgänge der Allg. musik. Zeitung), und so kam es beiderseits zu harten und bittern Worten. Bei dieser Gelegenheit kam nun auch die Sprache auf die Dichtung, und es mag die ganze Polemik charakterisiren, daß auch sie als eine durchaus elende, einer Komposition unwerthe bezeichnet wurde. Und doch sehen wir seit den Tagen des Mönchs Herman von Salzburg (1366—96) viele der besten deutschen Dichter wetteifernd bemüht, dieselbe in

---

seines Schutzes werth hielt und übersetzte; auch muß es wohl etwas mehr als überlieferte Nachsprecherei sein, wenn sie noch immer ihre Wirkung thut und Werth und Eindringlichkeit behauptet."

Rousseau sagt von Pergolese, daß er aus der Musik das gemacht, was die Alten, die weniger Melodie und größere Künstlichkeit besaßen, nicht zu machen verstanden. Marmontel erkennt an, daß er der französischen Schule, die die Komödie durch die Musik nicht zu beleben wußte, ein Vorbild war. d'Alembert, nachdem er den frühen Tod Pergolese's beklagt, gesteht zu, daß er der Kunst jenen edlen und reinen Stil aufgeprägt und zurückgewonnen habe, von dem sich die französischen Meister immer mehr entfernt hatten.

Sei hier auch einem Urtheil aus neuester Zeit noch eine Stelle gegönnt: „Das »Stabat mater« zählt zu den Meisterwerken der Kirchenmusik. Es herrscht tiefes Gefühl und ununterbrochener Ausdruck von Zartheit, Mitleid und Liebe darin. Aber die Kirche will nicht, daß die Liturgie, die ein Gebet und zugleich eine ernste salbungsvolle, ruhige Unterhaltung ohne Heftigkeit und Leidenschaft sein soll, so dem Volke im Gotteshause geboten werde. Sie verwirft Alles, was den ungestümen Aufschwung der Seele, die ungeordnete Aufregung der Sinne ausdrückt, wie die zu eindringlichen Töne menschlichen Gefühls. Von diesem Gesichtspunkte aus kann keine Komposition des »Stabat mater« mit dem durch Jahrhunderte geheiligten alten Gesange der Kirche verglichen werden. Man kann Pergolese's Werk kaum als Kirchenmusik betrachten, da seine Form sich allzusehr von den Traditionen der großen Meister entfernt; es ist eine ausdrucksvolle, leidenschaftliche, dramatische Komposition, der nur geeignete Worte fehlen, um sie zu einer reizenden Opera seria umzuwandeln." (F. Clément.)

gelungener Übersetzung zu geben, und viele der besten Tonmeister bestrebt, sie in würdiger Weise musikalisch zu verklären.[1]

Mag nun die kritische Untersuchung an Pergolese's letztem Werke ihren Scharfsinn erproben, der Wirkung desselben, namentlich wenn es gut vorgetragen in der Kirche gehört, Gesang und Begleitung vom Orgeltone beseelt werden, wird sich Niemand entziehen können, auf dessen Gemüth, bewußt oder unbewußt, die Musik Eindruck zu machen vermag. Weit entfernt, in die enthusiastischen Lobeserhebungen, die dieser Komposition gespendet wurden, unbedingt einzustimmen, darf man doch, ihre Schwächen auch zugegeben, sich

1) Der Text des »Stabat mater«, neben dem berühmten »Dies irae« des Thomas von Celano, dem Gipfelpunkt der gesammten lateinischen Kirchenpoesie, der angesehenste Hymnus der katholischen Kirche, wird allgemein dem Jacobus de Benedictis aus Lodi bei Spalatro zugeschrieben. Hier wie dort ist übrigens die Autorschaft nicht mit vollster Gewißheit nachzuweisen und so werden denn als Sänger des »Stabat mater« auch der h. Bernhard (1093—1153) und die Päpste Innocenz III. (1198—1216) und Johann XXII. (1316—34) genannt. Jacobus, angesehener Familie Umbriens entstammt, war Rechtsgelehrter und in glücklicher Ehe mit einer tugendhaften und edlen Frau verbunden, deren trauriges Ende — sie wurde, einem öffentlichen Schauspiele beiwohnend, durch ein zusammenstürzendes Brettergerüst tödtlich verwundet — ihn veranlaßte, in den von St. Franciscus (1221) gestifteten Orden der Tertiarier, einer Art Halbmönche, zu treten. Als man nämlich die unglückliche Frau, die in den Armen des trostlosen Gatten lautlos den Geist aufgab, entkleidete, entdeckte man, daß sie, was Jedermann bisher Geheimnis geblieben, zu fortwährender Bußübung einen Haargürtel auf bloßem Leibe getragen hatte. Tieferschüttert ob solcher Frömmigkeit, entsagte Jacobus sofort allen Ämtern und vergabte sein Vermögen den Armen, befliß sich aber nun in solch auffallender Weise der Weltverachtung und Selbsterniedrigung, daß man ihn für wahnwitzig hielt und den Spottnamen: „Jacopono“ (großer Jakob) gab. Auch als er 10 Jahre später, nachdem er sich vorher durch sein Buch: „Von der Verachtung der Welt“ vom Verdachte des Wahnsinns gereinigt, als Laienbruder in den Minoriten-Orden aufgenommen ward, blieb sein Benehmen ein so auffallendes, seine Sprache eine so rücksichtslose, daß er in vielfache Konflikte mit seinen Vorgesetzten, selbst mit den Päpsten, gerieth. P. Bonifaz VIII. (1294—1303), dessen Handlungsweise, wie die des Klerus überhaupt, er in furchtlosen Worten rügte, ließ ihn, nachdem er die Stadt Palestrina erobert, daselbst einkerkern. „Wann wirst du herauskommen?“ frug er einst spöttisch den am vergitterten Fenster stehenden Gefangenen im Vorübergehen. „Wenn du hereinkommen wirst!“ antwortete dieser, und wirklich gerieth der Papst bald darauf in seiner Feinde Gewalt und starb im Gefängnisse und sein Tod gab dem Eiferer die Freiheit wieder. Aber auch dessen Heimgang, von der Sage wunderbar verklärt, erfolgte wenige Jahre darauf. Unter den Tröstungen seines Freundes Johannes d'Alverna verschied er in der Christ-

den Tadlern nicht völlig anschließen. Wahrheit ist wohl auch hier in der Mitte zu suchen. Wie sehr die klügsten Beurtheiler zu irren vermögen, beweist die vorstehend gebotene Blumenlese aus zahlreichen Kritiken. Pergolese war kein Tonsetzer allerersten Ranges, aber ein unbedeutendes Werk vermag sich nicht durch anderthalb Jahrhunderte Geltung zu bewahren. Dem »Stabat mater« fühlt man die schwindende Kraft des Meisters an; wäre es unter andern Verhältnissen entstanden, hätte sich gewiß manches in ihm bedeutender gestaltet. Fehler und Schwächen, die man hier rücksichtslos bloßlegte, finden sich mehr oder minder in den Schöpfungen aller Meister; matte Stellen, mangelhafte Baßführung, Fortschreitungen, die den Schulgesetzen nicht entsprechen, Längen u. s. w., wo ließen sie sich nicht nachweisen? Zuletzt entscheidet doch immer wieder die Wirkung, die ein Werk zu machen, der Grad des Eindruckes, den es hervorzubringen vermag, über dessen Werth. Und schließlich bleibt die wichtigste Stimme immer die des Publikums. Selbst K. M. Schulz, der später zu den ausgesprochensten Gegnern des »Stabat mater« gehörte, gestand zu, daß es ihn, da er demselben in Berlin, von Porporino und Conciliani vorgetragen, zum ersten Male lauschte, aufs Tiefste ergriff und zu Thränen rührte; daß es ein schöner, heiliger Abend war, den er hier genoß. Der Berichterstatter über eine in der Karlskirche zu Wien (April 1827) veranstaltete Aufführung, sagt, daß dasselbe, in dem dunkel verhüllten, in nächtliche Stille versenkten Raume, vollendet ausgeführt, einen Eindruck hervorgebracht habe, den zu beschreiben keine Sprache fähig sei. Alles in Allem dürfte wohl des alten Thomaskantors J. A. Hiller, des gründlichen Kenners der Musiklitteratur des vorigen Jahrhunderts, Urtheil ein maßgebendes sein. Er sagt: „Ich kenne keine Musik, die mir, wie die Pergolese'sche, vom Anfang bis Ende gleiche Rührung erzeugte, und man verdiente kein Mensch zu sein, wenn man dabei kalt und ungerührt bleiben könnte“. Es muß also doch auch etwas Wahres, das sich nicht aus den mechanischen Regeln der Kunst erklären läßt, in dieser Musik liegen. Gewiß ist das »Stabat mater« Pergolese's

nacht des Jahres 1306 zur Stunde, da der Priester am Altare das »Gloria« anstimmte. — Einen Theil der Übersetzungen (53) des »Stabat mater« (Hymnus auf die Schmerzen der Maria, zu jenen kirchlichen Dichtungen zu zählen, die man Sequenzen [Folgen] nennt) hat F. G. Lisco zusammengestellt. Berlin 1843.

wie manche andere seiner Kompositionen zu den merkwürdigsten Hervorbringungen der musikalischen Litteratur zu zählen.

Eigenthümlicher Weise wollte nun aber das für zwei Sopranstimmen gedachte und deßhalb in einen engen Rahmen gedrängte, einfache Tonbild (und in seiner Einfachheit liegt sein größter Reiz) die Musiker nicht befriedigen. Durchaus sollten die Solopartien, wie die vier Chöre des Werkes von gemischten Stimmen ausgeführt, das Accompagnement durch Blasinstrumente verstärkt und mit mystisch wirkenden Effekten ausgestattet werden. Der erste, der sich an dem »Stabat mater« vergriff, war Giov. Paisiello.[1]) Seine Landsleute vergaben ihm dies Attentat nie. Dann folgte der von den Schönheiten des Werkes so ergriffene J. A. Hiller in Leipzig, ihm A. Salieri in Wien, zuletzt der russische Musikdilettant, General A. Lwoff. Alle diese mehr oder minder geist- und effektreichen Arrangements sind vergessen. Wie sehr erscheint in ihnen allen der schlichte, kirchliche Geist des Werkes, sein edler, selbstloser Inhalt verkannt! Unsere Zeit ist wieder zu dem Original Pergolese's zurückgekommen, und wird es, in seiner ursprünglichen Gestalt aufgeführt, nachhaltige Wirkung und erstrebten Eindruck stets machen.

Die Messen Pergolese's sind sogenannte koncertante, d. h. nur aus Kyrie und Gloria bestehende. Von den weiter bekannt gewordenen aus D- und F-Dur (beide fünfstimmig mit Orchester) läßt sich auf Pergolese's Kunst der günstigste Schluß ziehen; doch steht die D-Dur-Messe, ihrem musikalischen Gehalte nach, weit über der anderen. Zahlreiche Solosätze und wirkungsvolle Chöre wechseln mit einander und lassen einen ebenso gründlichen als über reiche Ausdrucksmittel verfügenden Gesangkomponisten erkennen.

Veraltet erscheint dagegen, namentlich durch eine allzureich figurirte Orchesterbegleitung, Pergolese's großes vierstimmiges Miserere (für Soli und Chor.) Seinen besten Werken ist aber wieder das dem »Stabat mater« unmittelbar vorausgegangene »Salve regina« für eine Stimme beizuzählen; jedoch dürfte die zweistimmige Komposition dieses Textes nicht minder hoch zu stellen sein.[2]) Dieses Pendant des »Stabat mater« wurde in Deutschland mit höchst son-

1) Auch ein Schüler des Konservatoriums in Neapel; geb. 9. Mai 1741 in Taranto, gest. 5. Juni 1816. Die von ihm bearbeitete Partitur erschien bei Troupenas in Paris.

2) Pergolese's Autorschaft dieses Werkes wird angezweifelt.

derbarer Parodie (Heil dir! Tod, du Vollender) als Sterbekantate von C. A. Overbeck zum Besten des Armeninstituts der Stadt Lübeck (1785) herausgegeben.

In wie fern Pergolese in seinen Kantaten sich über gleichzeitige Meister erhebt, vermag hier, da ein größeres Material zur Vergleichung nicht zur Disposition steht, nicht festgestellt zu werden. Die uns vorliegenden Kantaten bekunden in Form und Anlage die Periode, in der sie entstanden sind; doch erscheint in ihnen das Quartett-Accompagnement sorgfältiger und strenger durchgeführt als in der »Serva padrona« und im »Stabat mater«. Die vier Instrumentalstimmen bewegen sich frei und selbständig, reich mit Figurationen und Nachahmungen bedacht, unabhängig vom Gesangspart neben einander fort, für sich schon ein schönes Ganzes bildend. Nicht mehr geht die zweite mit der ersten Geige, die Viola mit dem Basse. Aus diesen Kompositionen, denen sich in der Behandlung der Begleitung auch die beiden »Salve regina« anreihen, läßt sich das zeitgenössische Urtheil erklären, daß Pergolese durch ein selbständig geführtes, reiches Accompagnement die Gesangsformen überhaupt gefördert habe. Auch in den Messen wird das Orchester vollstimmig und ganz im modernen Sinne verwendet und werden die Sologesänge von einem obligaten und sehr geschickt gesetzten Accompagnement unterstützt. Nicht minder beachtenswerth sind in den in Rede stehenden Kantaten die begleiteten Recitative behandelt. Man erkennt daraus, wie sehr ein dramatisch-leidenschaftlicher Ausdruck vom Komponisten erstrebt wurde. Noch liegt ein eigenartiges Werk Pergolese's vor, ein Scherz, für die Kapuziner in Pozzuoli auf die Worte: »Venerabilis barba Capucinorum« komponirt. Dieses originelle Gesangstück ist zweistimmig, ohne Accompagnement, für Tenor und Baß, im strengsten Kirchenstil gehalten, voll kunstreicher Nachahmungen und ernsthafter Fugato's, aber darum in seiner Wirkung nur um so komischer. Jedes einzelne Wort dieses Spruches wird in einem besondern Satze buchstabirt und zusammengesetzt, bis das Ganze fertig und zuletzt »col naso« feierlich zum Schluß gebracht wird.[1]) Auch dieses Werk dürfte in seinen letzten

1) In der Zeit, da noch das Mönchsleben ein gemüthlicheres war, als gegenwärtig, waren solche Scherze und besonders ähnlich ausgeführte Sätze obigen Spruches häufig. Der sonst so ernste und feierliche Giacomo Carissimi komponirte

Lebenswochen während seines Aufenthaltes in Pozzuoli entstanden sein.

Es erübrigt nun noch, um das Bild der künstlerischen Thätigkeit Pergolese's zu vollenden, eine Zusammenstellung seiner Kompositionen zu geben, soweit dies nach den weitzerstreuten Notizen möglich ist. Auf Vollständigkeit oder unanfechtbare Genauigkeit erhebt übrigens das nachfolgende Verzeichnis keinen Anspruch.

1. Kompositionen für die Kirche.

San Guglielmo in Aquitania. Dramma sacro in 3 Atti. (Autograph: Neapel. Archivio S. Pietro a Majella.)

Oratorio sacro in 2 Atti per la nascita del Redentore. (Neapel. Arch. de' P P. dell' Oratorio.)

Missa a due cori con due orchestre. (Nachmals in eine 4chörige Messe verwandelt. Arch. S. Pietro a Majella.)

Missa a due cori con due orchestre. (Lord Northampton.)

Missa a 2 (1 ?) Sopr. A. T. 2 B. c. orch. (4 Violinen Viola, Clarini, Corni und Fontamento.) (B. Chr. Breitkopf Lagerkatalog 1764 und 69.)

Missa (D-Dur) a 5 voci con orch. (Quartett, Oboi, Corni, Clarini, Timpani, Organo. Aus Thibaut's Bibliothek, jetzt in der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.) 1)

Missa (F-Dur) a 5 v. c. orch. (Quart. Ob. Corni, Clarini, Organo.) Part. Wien bei Steiner. 1802. Augsburg, Bibl. des prot. Kirchenchors. 2)

Missa a 5 v. c. orch. (Quart. Clarini, Corni, Org.) (Breitkopf's Katal. 1761.)

Missa a 4 v. (?)

Missa a piu (?) voci con Organo. (Arch. de' PP. dell' Oratorio.)

Missa a 2 v. con istr.3) — tuoni eccl. coi loro versetti. (Arch. S. Pietro.)

---

den gleichen Text dreistimmig; der Chorregent Matth. Fischer in Augsburg vierstimmig. Diese letztere, in ihrer Art vortreffliche Komposition cirkulirt vielfach unter Mozart's Namen.

1) Kyrie (Grave.) Christe (Alla breve, Fuge mit 3 Subjekten.) Kyrie (Largo.)

Gloria (Allegro.) Laudamus (Andante für Sopran.) Gratias (Largo.) Propter (Presto assai, Fuge.) Domine (Andante für Sopran und Alt.) Qui tollis (Largo 5stimmig. Andante mit langem Instrumentalsatz 6stimmig, 2 S. A. T. 2 B.). Qui sedes (Largo 3st.). Quoniam (Largo für Sopran Quartett con sordini und 2 Flöten.) Cum sancto (Largo. Alla breve. Doppelfuge.) Amen (Prestissimo.)

2) Introduzione (Allegro.) Kyrie (Largo.) Christe (Alla breve, Tripelfuge.) Kyrie (Largo.)

Gloria (Allegro spiritoso, mit Sopran- und Altsolo.) Et in terra (Largo.) Bonae voluntatis (Allegro.) Laudamus (Andante, Sopr.). Gratias (Largo.) Propter (Allegro, Fuge.) Domine (Andante, Sopr. und Alt.) Qui tollis (Largo. 5st. Andante 4st. für Soli und Chor.) Qui sedes (Largo. 5st. mit Sopransolo.) Quoniam (Andante, Sopr. II) Cum sancto (Presto.) Amen (Allegro, Doppelfuge.)

3) Con istrumenti, d. h. mit 2 Violinen, Viola und Baß.

Adoro te a Sopr. solo con istr. (Wien, K. K. Hofbibliothek.)
Antifona originale. (?. Arch. S. Pietro.)
Confitebor a 5 v. (Ebenda.)
Confitebor a 4 v. in canto fermo. (L. Northampton.)
Confitebor a 2 v. (Neapel. Principe di Avellino.)
Conturbat mentem meam. Motette a Sopr. solo c. istr. (Br. 1769.)
Dies irae a 2 v. (Sopr. und Alt) c. istr. (Fétis.)
Dixit a 10 v. c. Orch. (Quartett, Oboen, Clarini.) (Neapel. Gennaro Parisi.)
Dixit a 4 v. c. istr. (Fétis.)
Domine ad adjuvandum a 5 v. (Fétis.)
Domine ad adjuvandum a 4 v. (Fétis.)
Laetatus sum a 5 v. }
Laetatus sum a 4 v, 2 Sopr. und 2 Bässe } (Fétis.)
Laudate a Sopr. solo e 4 v. c. istr. (Wien, Hofbibliothek.)
Laudate a Sopr. solo c. istr. (Fétis.)
Miserere a 4 v. con 2 Viol., Viola, Violetta (als Soloinstrument verwendet), Ob. Fag. e Basso. (Partitur. Paris b. Pleyel) 1)
Requiem c. Offertorio. (O. Jahn.)
Salve regina a 2 v. c. 2 Viol. e Basso. (Paris, b. Porro u. b. Huberty.)
Salve regina oder Salve creator a Contra-Alto solo c. istr. (Br. 1769.)
Salve regina a Sopr. solo c. istr. (Paris b. Leduc.)
Sanctum et terribile a 5 c. Organo. (Wien, Hofbibliothek.)
Stabat mater a 2 v. c. istr. (In vielen Ausgaben.) 2)
Vexilla regis a 4 v. con 3 Trombone, 2 Viola ed Organo. (München. K. Hof- und Staatsbibliothek. Komponist zweifelhaft.)

2. Weltliche Gesänge.

Arie a Soprano: (Großentheils angezeigt in Breitkopf's Kat. v. J. 1764, 65 u. 70.)
»A Serpina penserete.« (Serva padrona.)
»Cara, lo sai.«
»Caro son tua così.« (Olimpiade.)
»Come nave in mezzo al onde.«
»Confusa, oh Dio, prevede.«
»Contento forse vivere« c. Cembalo.
»Grandi è ver son le tue pene.« (Olimpiade.)
»In braccio à mille furie.«
»In mar turbato e nero.«
»La carozza ci sa rà.« (Amor fà l'uomo cieco.)

1) Miserere (Largo a 4 v.). Amplius lava (Larghetto, Sopr.). Ecce enim (a tempo giusto, Tenor und Baß.) Asperges me (Moderato à 4 v.). Averte faciem (Andante, Alt.) Redde mihi (Allegro, Ten.). Libera me (Lento a 4 v.) Domine labia (Allegretto, Baß.) Sacrificium Deo (Largo a 4 v.). Benigne fac (Moderato, Sopr. und Alt.) Tunc acceptabis (a 4 v.) Tunc imponent (Allegro a 4 v. Schlußfuge.)

2) Die Pariser Partitur hat 2 Viol. Viola und Baß, die Londoner 1 Viol. 2 Violen und Baß.

»Madre e tu ingiusta sposa.« (A. d. Libretto d. Op. »Merope«.)
»Manca la guida al pie.«
»Mentre dormi, Amor fomenti.« (Olimpiade.)
»Mi palpita il core.«
»Nacqui agli affanni in seno.« (Aut. S. Pietro.)
»Non ha più pace.«
»O nell' sen di qualche stella.«
»Passagiera sventurata.«
»Perfido ingannatore.«
»Perfido traditore.«
»Per fuggirti io peno avró.« (A. d. Libretto d. Op. »Leucippo«.)
»Povera afflitta e sola.«
»Procuri la prego.« (»Orazio«.)
»Pupille amabili se voi temete.«
»Quando fremi altiera l'onda.«
»Quando mai felici siete.« (Orazio.)
»Quel destrir ch' all' albergo.« (Olimpiade.)
»Sdegno ingegno affetti.«
»Se il labbro amor ti giura.«
»Se in campo armato.«
»Se sciogliere non vuoi dalle catene.«
»Se tiranna e se crudele.«
»Siam navi all' onde algenti.« (Olimpiade.)
»Signor Lamberto caro.« (Orazio.)
»Sorge qual luciletta.«
»Stizzoso mio.« (Serva padrona.)
»Superbo di me stesso.« (Olimpiade.)
»Tacerò su tu lo brami.«
»Torbida in volto e nero.«
»Tu di saper procura.« (Olimpiade.)
»Vo non vedrai d'estin tiranno.« (Orazio.)
»Vo sol cando in mar crudele.«
»Vuoi punir l'ingrato amante.«

Aria a Tenore: »Premi o tiranna altero.«
Arie a Basso: »Non si move, non rifiata — Della mia« (Il maestro di musica.)
»Sempre in contrasti.« } (Serva padrona.)
»Son imbrogliato io già.« }
Raccolta di arie scelte. (Neapel. Pr. di Avellino.)
Cantate, arie e duetti in due volumi. (P P.dell' Oratorio.)
4 Cantate a 1 v. (Neapel. Fr. Campagnano.) [1])

---

1) Gedruckt: London by R. Bremner. (Berlin, K. Bibliothek.)
a. »Luce degli occhi miei. — Ove tu ben mio sei« c. istr.
b. »Dal Sigre ahimè. — Dite ch 'ogni momento« c. Cemb.
c. »Chi non ode e chi non vede« c. istr.
d. (Orfeo). »Nel chiuso centro. — Euridice e dove sei« c. istr.

5 Cantate a 1 v. c. Clavicembalo. (Fétis.)[1])
6 Cantate, 3 c. istr. e 3 c. accomp. di Cemb. (Gedruckt.)
8 Cantate per camera (Pr. di Avellino.)
»L'Issipile« — raccolta di cantate (London.)
Cantate: »Orfeo« a 1 v. c. istr. (Paris b. Choron.)
Cantate a 5 v.: Il Giasone. (Pr. di Avellino.)
Scena »Misero me qual gelido«. Text aus Metastasio's »Demofoonte.« (Wien, Hofbibliothek.)
Scena: »Misero a chi me. — Ecco il povero« nell' Intermezzo »Livietta e Tracolo.«
Scherzo: »Venerabilis barba Capucinorum.« a 2 v. T. e B. senza accomp. (S. Pietro.)
Siciliano: »Tre giorni son che Nina.«
Solfeggi a 2 e 3 v. (P P. dell' Oratorio.)

3. Werke für die Bühne.

La Sallustia. Dramma in 3 Atti. 1731. (S. Pietro.)
Amor fà l'uomo cieco o La sorte degli amanti. Opera buffa in 1 Atto. 1731. (Br. 1770.)
Recimero. Opera seria in 3 Atti. 1731.
La serva padrona. Intermezzo in 2 Atti 1731. (Autograph: S. Pietro.) Original-Partitur: Paris b. Larchevarbière. Französische Partitur: Paris b. Lebuc u. b. Delormel und Prault. In den Bibliotheken zu München u. Berlin.)
Il maestro di musica. Opera buffa. (Französische Partitur in Paris gedruckt.)
Il gelóso chernito. Intermezzo. (Br. 1770.)
Il frate innamorato. Dramma giocoso in 3 Atti. (Im neapolitanischen Dialekte.) (S. Pietro.)
Il prigioniere superbo. Dramma in 3 Atti. 1732. (S. Pietro).
Adriano in Siria. Opera seria in 3 Atti 1734. (S. Pietro.)
Livietta e Tracolo. Intermezzo. 1734.
La contadina astuta. Intermezzo in 2 Atti. 1734. (S. Pietro.)
Il Flaminio. Opera buffa in 3 Atti. 1735. (S. Pietro.)
Olimpiade. Opera seria in 3 Atti. 1735. (S. Pietro.)
Orazio. (Musik von Latilla und Pergolese, [von letzterm unvollendet hinterlassene Oper], 1745 im Teatro S. Marco in Venedig aufgeführt.)[2])

---

1) Ob in den Kantatensammlungen sich die gleichen Kompositionen wiederholen, vermag hier nicht angegeben zu werden.

2) Finto pazzo. Intermezzo. (Wird Pergolese im alten Gerber'schen Lexikon wohl irrthümlich zugeschrieben.)

4. Instrumentalkompositionen.

Sinfonia (D-dur) (Quart. Flauti, Oboi, Corni.) (Chr. U. Ringmacher's Lag.-Kat. Berl. 1773.)

Sinfonia (D-dur) c. Corni. (Br. 1766.)

30 **Trii** a 2 Viol. Cello e Basso con Cemb. (Davon 24 in London und Amsterdam gedruckt.) [1]

Sonata a Violino e Basso.

Concerto per il Violino. (S. Pietro.)

Concerto a Flauto trav. c. 2 Viol. e Basso. (Br. Kat.)

---

1) Twelve Sonatas for Two Violins and a Bass or an Orchestra. — Periodical Trio a deux Violons et Basse. London. — Eine einzelne Sonata (G-moll) a 2 Viol. e Basso verzeichnet der Breitkopf'sche Katalog vom J. 1764 und 1766.)

Goethe's

Verhältnis zur Musik.

Von

W. J. von Wasielewski.

18.

Goethe's Verhältnis zur Musik.*

Von

W. J. von Wasielewski.

Goethe vom musikalischen Standpunkt aus zu betrachten, dürfte Manchem insofern unergiebig und zwecklos erscheinen, als der große Dichter, welcher bekanntlich weder sang noch irgend ein Instrument spielte, ziemlich allgemein für n i c h t musikalisch gilt. Ob und in wie weit diese Voraussetzung begründet ist, mögen folgende Betrachtungen zeigen.

Zunächst drängt sich hier die Frage auf, wer ist musikalisch zu nennen und wer nicht? Im Allgemeinen dürfte die Antwort darauf lauten: Wer praktisch irgendwie Musik treibt, der kann als musikalisch gelten, und derjenige, bei dem dies nicht der Fall ist, darf auf diese Eigenschaft keinen Anspruch machen. Dies ist aber in Wirklichkeit doch nur bedingungsweise richtig. Es kann Jemand sich hingebend der Kultivirung eines Tonwerkzeuges befleißigen, ohne deshalb schon musikalisch zu sein, wie sich das ja häufig genug im Leben beobachten läßt. Sodann giebt es aber auch wieder Menschen, die sich in keiner Weise praktisch mit Musik beschäftigen, und dennoch als mu-

---

*) Dieser Vortrag wurde zu Bonn in öffentlicher Versammlung am 27. Februar 1880 gehalten, und erscheint nunmehr auf Wunsch von Freunden im Druck.

sikalische Naturen zu bezeichnen sind, insofern sie Sinn und Auffassungsvermögen für Musik offenbaren. Es geht hieraus einerseits hervor, daß Musiktreiben und Musiziren an sich noch nicht ohne weiteres mit „musikalisch sein“ identisch ist, und andererseits, daß Jemand bei entsprechender Anlage als bloß Genießender die gedachte Qualität sehr wohl besitzen kann. Nun, ein flüchtiger Blick in den umfangreichen Briefwechsel Goethe's mit Karl Friedrich Zelter, dem ehedem verdienten Liederkomponisten und Dirigenten der Berliner Singakademie beweist, daß unser Dichterfürst in der letzteren Bedeutung musikalisch war. Er besaß nicht nur eine offen ausgesprochene Vorliebe für gute Musik überhaupt, sondern auch ein ungewöhnliches, ja seltenes Verständnis für ihre ethische und kulturhistorische Bedeutung. Und aufs Ernstlichste war er dabei bestrebt, sich über die einzelnen Erscheinungen der Tonkunst und deren kunsthistorisch nothwendige Entwickelung im Verkehr mit Musikern, insbesondere aber mit dem schon genannten Liedermeister Zelter zu unterrichten.

Dies Alles läßt erkennen, daß Goethe, obwohl im eigentlichen Sinne nur genießender Musikliebhaber, sich doch weit über den landläufigen Dilettantismus erhob. Ohne Zweifel wäre sein Verhältnis zur Tonkunst ein noch ergiebigeres gewesen, als es der Fall war, wenn er in seiner Jugend einen andauernd geregelten Musikunterricht genossen hätte. So ganz blieb er in seinem Knabenalter jedoch nicht unberührt von musikalischen Eindrücken. Er selbst giebt uns darüber in seinen Schriften eine humoristisch gefärbte Schilderung. Im vierten Buch des ersten Theils von „Wahrheit und Dichtung“ berichtet Goethe, nachdem er von dem im 10. oder 11. Lebensjahre gemeinschaftlich mit seiner Schwester genossenen Zeichenunterricht gesprochen, Folgendes:

„Um diese Zeit ward auch der schon längst in Berathung gezogene Vorsatz, uns in der Musik unterrichten zu lassen, ausgeführt; und zwar verdient der letzte Anstoß dazu wohl einige Erwähnung. Daß wir das Klavier lernen sollten, war ausgemacht; allein über die Wahl des Meisters war man immer streitig gewesen. Endlich komme ich einmal zufälligerweise in das Zimmer eines meiner Gesellen, der eben Klavierstunde nimmt, und finde den Lehrer als einen ganz allerliebsten Mann. Für jeden Finger der rechten und linken Hand hat er einen Spitznamen, womit er ihn aufs lustigste bezeichnet, wenn er gebraucht werden soll. Die schwarzen und weißen

Tasten werden gleichfalls bildlich benannt, ja die Töne selbst erscheinen unter figürlichen Namen. Eine solche bunte Gesellschaft arbeitet nun ganz vergnüglich durch einander. Applikatur und Takt scheinen ganz leicht und anschaulich zu werden, und indem der Schüler zu dem besten Humor aufgeregt wird, geht auch alles zum Schönsten von statten.

Kaum war ich nach Hause gekommen, als ich den Eltern anlag, nunmehr Ernst zu machen und uns diesen unvergleichlichen Mann zum Klaviermeister zu geben. Man nahm noch einigen Anstand, man erkundigte sich; man hörte zwar nichts übles von dem Lehrer, aber auch nichts sonderlich gutes. Ich hatte indessen meiner Schwester alle die lustigen Benennungen erzählt, wir konnten den Unterricht kaum erwarten, und setzten es durch, daß der Mann angenommen wurde.

Das Notenlesen ging zuerst an, und als dabei kein Spaß vorkommen wollte, trösteten wir uns mit der Hoffnung, daß wenn es erst ans Klavier gehen würde, wenn es an die Finger käme, das scherzhafte Wesen seinen Anfang nehmen würde. Allein weder Tastatur noch Fingersetzung schien zu einigem Gleichnis Gelegenheit zu geben. So trocken wie die Noten, mit ihren Strichen auf und zwischen den fünf Linien, blieben auch die schwarzen und weißen Claves, und weder von einem Däumerling, noch Deuterling, noch Goldfinger war mehr eine Silbe zu hören; und das Gesicht verzog der Mann so wenig beim trockenen Unterricht, als er es vorher beim trockenen Spaß verzogen hatte. Meine Schwester machte mir die bittersten Vorwürfe, daß ich sie getäuscht habe, und glaubte wirklich, es sei nur Erfindung von mir gewesen. Ich war aber selbst betäubt, und lernte wenig, ob der Mann gleich ordentlich genug zu Werke ging: denn ich wartete immer noch, die früheren Späße sollten zum Vorschein kommen, und vertröstete meine Schwester von einem Tage zum andern. Aber sie blieben aus, und ich hätte mir dieses Räthsel niemals erklären können, wenn es mir nicht gleichfalls ein Zufall aufgelöst hätte.

Einer meiner Gespielen trat herein, mitten in der Stunde, und auf einmal eröffneten sich die sämmtlichen Röhren des humoristischen Springbrunnens; die Däumerlinge und die Deuterlinge, die Krabler und Zabler, wie er die Finger zu bezeichnen pflegte, die Fackchen und Gackchen, wie z. B. die Noten f und g, die Fiekchen und Giekchen,

wie er fis und gis benannte, waren auf einmal wieder vorhanden und machten die wundersamsten Männerchen. Mein junger Freund kam nicht aus dem Lachen, und freute sich, daß man auf eine so lustige Weise so viel lernen könne. Er schwur, daß er seinen Eltern keine Ruhe lassen würde, bis sie ihm einen solchen vortrefflichen Mann zum Lehrer gegeben."

Daß Goethe bei diesem Mann, dessen Hauptforce gewesen zu sein scheint, mit schlauer Berechnung auf das Kindergemüth einzuwirken, wenn es ihm darum zu thun war, einen neuen Schüler einzufangen, — daß Goethe, sage ich, bei diesem Manne nicht viel gelernt hat, dürfen wir ihm gern glauben. Allein er gewann doch einen Begriff von den Elementen des Klavierspieles, und das letztere wurde auch noch eine Weile fortgesetzt, wie aus den weiteren Mittheilungen Goethe's zu entnehmen ist.

Erwähnt mag hier noch sein, daß Goethe nach Angabe seines Biographen Lewes während seiner Studentenzeit in Straßburg einen zweiten Anlauf nahm, sich praktisch mit Musik zu beschäftigen, indem er dort die Anfänge des Violoncellspieles erlernte. Wenn er nun auch weiterhin keine Veranlassung nahm, dergleichen fortzusetzen, so gingen doch die Impulse, welche er durch die jugendlichen Musikversuche empfangen hatte, für ihn nicht verloren. So viel steht fest: der Genuß guter, gediegener Tonschöpfungen wurde ihm ein innerstes Bedürfnis fürs ganze lange Leben, und nicht minder das später noch hinzutretende Verlangen, sich mit ästhetischen und theoretischen Fragen über Musik zu beschäftigen. Daß dies Alles nicht in jener oberflächlichen und vorübergehenden Weise geschah, wie man es so oft bei Liebhabern und Dilettanten beobachten kann, versteht sich im Grunde bei einem Manne wie Goethe von selbst. Es ist, ganz abgesehen von der ihm eigenen hochpoetischen Begabung, eine bewundernswerthe Eigenthümlichkeit seines Wesens, den Gegenständen, mit welchen er sich einmal befaßt, näher zu treten, sie zu erkennen und möglichst zu durchdringen. Diese Neigung war ihm angeboren. Er fühlte, wie er uns selbst erzählt, seit seinen frühesten Zeiten einen Untersuchungstrieb gegen natürliche Dinge. So sehen wir ihn denn während seines Lebens mit den verschiedenartigsten Materien beschäftigt, und die Musik war keineswegs das Letzte, dem er seine warme Theilnahme widmete. Auch hier, wie bei seinen sonstigen Unternehmungen, zeigt er das Be-

streben, sich zu belehren, zu unterrichten, seinen geistigen Horizont nach Möglichkeit zu erweitern: es ist der in ihm verkörperte faustische Drang nach Erkenntnis, nach Wissen.

Was nun speciell die Musik anlangt, so fand Goethe für dieselbe in Weimar, wo er ja bekanntlich den bei weitem größten Theil seines Lebens zubrachte, im Ganzen nur wenig ihn Förderndes vor. Weimar war zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Städtchen von nur 5000 Einwohnern, und wenn der dort residirende Hof sich auch den Luxus erlauben konnte, ein Theater und eine Instrumentalkapelle für die Oper zu unterhalten, so waren diese Institute damals doch noch in zu enge Grenzen gebannt, um höheren Ansprüchen genügen zu können. Goethe spricht sich darüber wiederholt gegen Zelter aus. Am 7. Mai 1807 schreibt er ihm: „Leider bin ich von Musik gar zu sehr abgeschnitten, und das Bißchen Operette, ob wir gleich mitunter recht gute Stimmen haben, wills doch auch nicht thun. Daher scheint auch in mir aller Sang und Klang verschwunden, so wie alle Imagination, die sich auf Musik bezieht." Und ein ander Mal äußert er: „Übrigens lebe ich in keiner musikalischen Sphäre, wir reproduciren das ganze Jahr bald diese bald jene Musik, aber wo keine Production ist, kann eine Kunst nicht lebendig empfunden werden." Wie es insbesondere mit der damaligen Weimaraner Oper bestellt war, geht aus folgenden Bemerkungen Goethe's hervor: „Wir leben hier, mit einem ganz disproportionirten Aufwande auf Musik, doch eigentlich ganz klang- und sanglos. Die Oper mit ihren alten Inventarien-Stücken, und den für ein kleines Theater zugestutzten und langsam genug producirten Neuigkeiten kann Niemand entschädigen. Indessen freut mich's, daß Hof und Stadt sich weis machen, es sei eine Art von Genuß vorhanden. Der Bewohner einer großen Stadt ist von dieser Seite glücklich zu preisen: denn dorthin zieht sich doch so manches bedeutende Fremde."

Man sieht, Goethe war in musikalischer, wie auch theatralischer Hinsicht nicht so leicht zufrieden zu stellen, was bei einem so fein organisirten Naturell nicht Wunder nehmen kann. In der That gehörte er zu jenen aristokratischen Geistern, die bei allem Wohlwollen und bei aller Anerkennung für weniger bedeutende Leistungen sich doch nur da zu erwärmen vermögen, wo etwas Ganzes, Tüchtiges geboten wird. Vermochten ihm somit einerseits die bestehenden Musikverhältnisse seines Wohnortes kein eigentliches Interesse abzugewinnen,

so fehlte es dort andererseits auch an einer bedeutenden musikalischen Persönlichkeit, die ihm hätte einen Ersatz bieten können. „Ich habe leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte“, schreibt er an Zelter. Um jene Zeit war ein gewisser Müller als Hofkapellmeister in Weimar thätig, über dessen Wirken sich Goethe anerkennend ausspricht, ohne indessen sich zu ihm hingezogen zu fühlen. Der treffliche Tonmeister Joh. Nepomuk Hummel, der sich seiner Persönlichkeit nach sehr wohl zu einem näheren Verkehr für Goethe geeignet hätte, kam erst im Jahr 1820 als Kapellmeister nach Weimar, mithin zu einer Zeit, da Goethe schon längst vorher ein festes Bündnis mit Zelter geschlossen hatte, welches ihn musikalisch vollkommen befriedigte. Der mehr als 30 Jahre hindurch gepflogene freundschaftliche Verkehr mit diesem Mann, dessen kräftig gesundes und in ungewöhnlichem Grade begeistigtes Wesen für Goethe um so sympathischer sein mußte, als Zelter ihm in aufrichtig empfundener Bewunderung seiner Dichtergröße eine unbegrenzte Verehrung entgegenbrachte, war ganz dazu gemacht, in musikalischen Dingen anregend zu wirken. Und wie wohlthuend sich Goethe von dem darauf bezüglichen Gedankenaustausch berührt fand, ist aus dem, sechs Bände umfassenden Briefwechsel zwischen beiden Männern zu ersehen.

In gewissem Sinne war Zelter der Berather seines Dichterfreundes in technischen, wie auch theoretischen tonkünstlerischen Fragen, über die sich Goethe zu orientiren wünschte, wobei denn mehr als einmal dessen nachahmungswerthe Bescheidenheit zum Vorschein kommt.

Das Bewußtsein unzureichender Einsicht in den komplicirten technischen Organismus des Opern- und Orchesterwesens veranlaßte ihn, seinen Berliner Freund zu bitten, für einige Zeit nach Weimar zu kommen, um dessen bereitwilligst gewährten Beistandes für die vorzunehmende Reorganisation der dortigen musikalisch-theatralischen Verhältnisse theilhaftig zu werden.

Aber auch für besondere Veranlassungen, bei denen die Musik eine Rolle spielte, wurde Zelter zu Rathe gezogen. Unter Anderem beabsichtigte Goethe nach Schiller's Tode zu dessen Ehren eine Gedächtnisfeier zu veranstalten, bei welcher das Lied von der Glocke in dramatisirter Darstellung gegeben werden sollte. Im Hinblick hierauf nun wandte Goethe sich an Zelter wegen der dafür erforderlichen Musik. Er schreibt ihm: „Lesen Sie das Gedicht durch und schicken mir eine

passende Symphonie dazu von irgend einem Meister. Zum Schlußchor wünschte ich die Worte Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango. in einer Fuge zu hören, die insofern es möglich wäre, das Glockengeläute nachahmte, und sich der Gelegenheit gemäß, in Mortuos plango verlöre", — eine Idee, die poetisch gedacht, wenn auch ihrem ganzen Umfange nach schwer ausführbar sein dürfte.

Ist hieraus zu ersehen, daß Goethe sich Zelter gegenüber nicht nur receptiv, sondern seinerseits auch wieder anregend in musikalischen Dingen verhielt, so geht dies des Weiteren noch deutlicher aus den weitläufigen Erörterungen hervor, welche Goethe durch Erwähnung eines Problems veranlaßte.

Er fragt nämlich einmal bei Zelter an: Woher wohl die so allgemeine Tendenz nach den Molltönen komme, die man sogar bis in die Polonaisen spüre; worauf Zelter ihm antwortet, daß die Moll-Tonart in der kleinen Terz begründet sei, daß aber dieselbe nicht als ein „unmittelbares donum der Natur", sondern nur als „ein Werk neuerer Kunst", also als ein künstliches, konventionelles Produkt gelten könne. Demgemäß lasse sie sich auch nicht durch arithmetische Theilung einer Saite darstellen.

Gegen diese damals allgemein verbreitete Annahme machte Goethe sofort Front, und wohl zu merken: er war der erste, der es that. An Zelter schrieb er darauf bezüglich zurück: „Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann. Und das ist eben das größte Unheil der neueren Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat, und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen, ja was sie leisten kann, dadurch beschränken und beweisen will. Ebenso ist es mit dem Berechnen. Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt, so wie sehr vieles, was sich nicht bis zum entschiedenen Experiment bringen läßt. Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite und alle mechanische Theilung derselben gegen das Ohr des Musikers? ja, man kann sagen, was sind die elementaren Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einigermaßen assimiliren zu können."

Das war Stoff genug zum Nachdenken für Zelter. Er konnte

mit Mephistopheles dem Goethe-Faust antworten: „Ich salutire den gelehrten Herrn! Ihr habt mich weidlich schwitzen machen.“ In der That wußte Zelter seinem Freunde nichts Entschiedenes und Entscheidendes zu entgegnen. Goethe aber, der in diesem, wie in manchem andern Falle, vermöge seines divinatorischen Seherblickes das Richtige getroffen hatte, dachte der Sache weiter nach, und befestigte sich immer mehr in der Überzeugung, daß das Mollgeschlecht mit der kleinen Terz ebenso gut ein Geschenk der Natur sei, wie das Durgeschlecht mit der großen Terz. Noch ein Jahr vor seinem Tode kommt er auf diese Frage zurück, und hat nun die Genugthuung, seinen Freund bekehrt zu sehen. Bemerkenswerther aber als dieser private Erfolg ist die Thatsache, daß ein Menschenalter später Moritz Hauptmann, der hervorragendste Musiktheoretiker unseres Jahrhunderts, in seinem Werke „die Natur der Harmonik und Metrik“ die Frage hinsichtlich der Dur- und Moll-Tonart im Sinne Goethe's zu erörtern und zu begründen versuchte.

Es könnte im Hinblick auf das soeben mitgetheilte Faktum vielleicht scheinen, als ob Goethe ein überwiegend wissenschaftliches Interesse an der Musik genommen, und sie im Übrigen nur als dekorative Kunst habe gelten lassen. In Wahrheit hatte sie aber eine unendlich höhere Bedeutung für ihn. Seine „Maximen und Reflexionen“, in denen der Tonkunst mehrfach gedacht ist, enthalten einen Ausspruch, der hierüber unzweifelhaften Aufschluß giebt. Es heißt dort:

„Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt Alles, was sie ausdrückt.“ Ergänzt wird dieses Bekenntnis durch die von Goethe gegen Zelter gemachte Äußerung: daß die Musik dem Gefühle alles anzunähern vermöge, was dem Begriff und selbst der Einbildungskraft fremd bleibt, so wie, daß sie die schönsten und höchsten Genüsse gewähre.

Diesen Genüssen nun gab er sich mit ausgesprochener Vorliebe hin, wenn sich ihm Gelegenheit dazu darbot, was in Weimar, wie schon bemerkt wurde, seine Schwierigkeiten hatte. Aber er that es nicht um jeden Preis. Gegen mittelmäßige Musik verhielt er sich ablehnend, wie er denn auch kein Freund von officiellen, die persönliche Freiheit beschränkenden musikalischen Produktionen war. Als

einmal bei Hofe eine lange und wahrscheinlich auch langweilige Sonate vorgetragen wurde, erhob er sich von seinem Platz und sagte: wenn es noch drei Minuten dauert, bekenne ich Alles*).

Gab es dagegen etwas zu hören, was seinem Gusto entsprach, so war er mit ganzer Hingebung bei der Sache. Seinen Mittheilungen zufolge ließ er sich z. B. tagtäglich stundenlang Bach's, Händel's, Mozart's, Haydn's und Beethoven's Klavierkompositionen**) in historischer Reihe von dem geschickten Organisten Schütz in dem kleinen thüringischen Badeort Berka vorspielen, wenn er sich dort im Sommer zeitweilig aufhielt. Aber auch in Weimar selbst war er darauf bedacht, sich durch persönliche Bemühungen das zu verschaffen, was er an diesem Orte sonst nicht hätte haben können. Er bildete nämlich aus den ihm zu Gebote stehenden Gesangskräften einen Verein, dessen Mitglieder sich regelmäßig ein- bis zweimal wöchentlich in seinem Hause sowohl zur Einübung gediegener Vokalmusik, wie auch zum Vortrag des Einstudirten vor geladenen Gästen versammelten. An Zelter berichtete er darüber: „Da es mein Geschick nicht war, an der reichen Tafel einer großen Stadt bequemlich mit zu schwelgen, so muß ich im Kleinen bauen und pflanzen, hervorbringen und geschehen lassen, was dem Tag und Umständen nach möglich ist.“ Zelter lieferte ihm das Notenmaterial für diesen Gesangverein. Nach einer von demselben eingegangenen Novitätensammlung schreibt Goethe ihm: „Nur mit wenigen Worten will ich Dir, mein lieber Freund, vermelden, daß auch Deine letzte Sendung zu meinem großen Vergnügen glücklich angekommen; alles ist schon in Stimmen geschrieben und dergestalt bereitet, daß meine kompendiöse Hauskapelle mich bald damit wird erfreuen können. Freilich gehört eine besondere Kunst dazu, diesen zusammengeborgten Körper, von dem bald dieses bald jenes Glied abfällt, beim Leben zu erhalten. Indessen Du Dir nun, freilich nicht ohne Müh und Ausdauer, den Vorschmack des Himmels geben kannst, muß ich leider auf die wunderlichste Weise betteln und negociiren, um dasjenige nur unvollkommen zu

---

*) S. Karl Mendelssohn's Mittheilungen über den Verkehr seines Vaters in Goethe's Hause, S. 13. — Leipzig, Hirzel's Verlag.

**) Von Beethoven's Klavierkompositionen waren es jedenfalls die leichter zugänglichen, und der ersten schöpferischen Periode des Meisters angehörenden.

genießen, was Du mir gönnen magst. In diesem Fall empfindet man den engen und hilflosen Zustand einer kleinen Stadt nur allzusehr, es ist als wenn die Elemente sich gerade wegen dieser Enge und Nähe eher abstoßen als anziehen, und dem Schöpfer kein Spielraum gegeben ist sie dergestalt zu handhaben, daß sich ihre freundlichen Pole verbinden müßten. Die lächerlichsten Scenen in Wilhelm Meister sind ernsthaft gegen die Späße, zu denen ich meine Zuflucht nehmen muß, um zu bewirken, daß Deine Sendungen sich vom Auge losreißen und zum Ohr gelangen."

Diesen Stoßseufzer seiner ganzen Bedeutung nach zu würdigen, dürfte wohl nur ein Musikdirigent im Stande sein. Er ist aber aus dem Munde Goethe's um so bedeutungsvoller, als sich daraus entnehmen läßt, daß dieser große, durch seine Stellung eben so sehr bevorzugte als verwöhnte Mann sich trotz mancher Widerwärtigkeiten und Hemmnisse nicht davon abschrecken ließ, das einmal Begonnene jahrelang fortzuführen, was denn jedem in ähnlicher Lage sich befindenden Musiker von Fach zu Beruhigung und Trost gereichen möge.

Goethe blieb für die erfreuenden und erhebenden Wirkungen der Tonkunst bis in sein höchstes Alter voll empfänglich, ein Beweis mehr, daß Musik ihm eine Sache des innersten Bedürfnisses war. Dürfte auch einerseits kein Zweifel darüber obwalten, was ihn als 74jährigen Greis bei den wiederholten Begegnungen mit der schönen Klavierspielerin Madame Szymanowska mehr in Bewegung versetzte, die Musik oder eine schnell auflodernde Leidenschaft für diese bekanntlich von ihm poetisch besungene Dame, so haben wir doch andererseits volle Gewißheit über die tief nachhaltigen Eindrücke, welche auf ihn in seiner letzten Lebenszeit noch die so frühzeitig entwickelte, reiche Begabung des jugendlichen Tonmeisters Mendelssohn machte. Dieser, ein Schüler Zelter's, war bei seinem ersten Besuch in Weimar 12 Jahre alt. Zunächst mußte er sich bei Goethe durch den Vortrag Bach'scher Fugen legitimiren, sodann aber Kompositionen anderer Meister vortragen und auch in einer freien Phantasie sich hören lassen. Diese Leistungen fanden die wärmste Schätzung, und als Mendelssohn zwei Jahre später in Begleitung seiner Eltern wiederum nach Weimar kam, empfing ihn Goethe, das Klavier öffnend, mit den Worten: „Komm und wecke mir all' die geflügelten Geister, die lange darin geschlummert."

Und noch einmal kehrte unser Meister — es war zwei Jahre vor Goethe's Tod — nach Weimar zurück. Da ließ sich der Dichtergreis, wie schon in früheren Jahren von dem Organisten Schütz in Berka, Stücke von allen bedeutenden Komponisten nach der Zeitfolge vorspielen und dazu erklären, „wie sie allmählich die Sache weiter gebracht hätten“. „Mir war seine Gegenwart“, so schreibt er darüber an Zelter, „besonders wohlthätig, da ich fand: mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt? Dazu war denn die Hauptsache, daß Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musikstücke aller Art nach Belieben zuführt. Von der Bach'schen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben und endlich mich seine eigenen Produktionen fühlen und über sich nachdenken machen: ist daher auch mit meinen Segnungen geschieden.“

Goethe macht hier eine Hindeutung auf das Verständnis, welches er für Musik gewonnen habe. Sehen wir nun einmal zu, wie es damit bei ihm im Besonderen und Einzelnen bestellt war. Man hat geglaubt annehmen zu dürfen, daß es mit Goethe's Musiksinn nicht sonderlich bestellt gewesen sei, weil er kein rechtes Verständnis für Beethoven's Schöpfungen gezeigt habe. Läßt sich nun auch der Vordersatz dieser Annahme nicht aufrecht erhalten, so ist doch an dem Nachsatz etwas Wahres. Allein man muß sich daran erinnern, daß das Verständnis für diesen gewaltigen, seiner Zeit um Vieles vorausgeeilten Tonheros vor 50—60 Jahren überhaupt selten war, und daß sich sogar gewiegte Musiker vielfach im Unklaren über diese Erscheinung befanden. Hiervon nur ein paar Beispiele.

Zelter, ohne Frage ein urtheilsfähiger Musiker jener Zeit, antwortet auf die Bemerkung Goethe's, daß Beethoven's Talent ihn in Erstaunen gesetzt habe, Folgendes: „Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung, die in der neuen Kultur viel zu leicht-

sinnig beseitigt wird. Mir scheinen seine Werke wie Kinder, deren Vater ein Weib oder deren Mutter ein Mann wäre."*)

Ludwig Spohr konnte sich, wie aus seiner Autobiographie zu ersehen ist, mit dem eigentlichen, echten Beethoven nicht befreunden, und selbst ein so bewundernswerthes Werk, wie die C-moll-Symphonie, veranlaßte ihn zu Äußerungen der Geringschätzung.

Ferdinand Ries und Genossen erklärten**), als sie zum ersten Mal die beiden, allerdings überraschend originellen Klaviertrios Op. 70 von Beethoven gespielt hatten, es sei zu besorgen, daß der Meister sich in einem etwas bedenklichen Geisteszustande befinde.

Diese Beispiele werden genügen, um erkennen zu lassen, daß die damalige Zeit, welche im Wesentlichen von Haydn und Mozart beherrscht wurde, noch nicht reif war für den Genius eines Beethoven. Um so mehr darf ein Urtheil Goethe's über Beethoven im angenehmen Sinne überraschen, welches derselbe 1810 niederschrieb***). Dasselbe lautet wörtlich: „Es hat mir großes Vergnügen gemacht, in Beethoven das Bild eines wahrhaft genialen Geistes in mich aufzunehmen. Ohne ihn klassificiren zu wollen, gehört doch ein psychologisches Rechnungsstück dazu, um das wahre Facit der Übereinstimmung da herauszuziehen. Ein gewöhnlicher Menschenverstand würde vielleicht Widersprüche in Beethoven's Natur finden. Was aber ein solcher vom Dämon Besessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben, und es muß gleichviel gelten, ob er aus Gefühl oder aus Erkenntnis spricht. Denn hier walten die Götter, und streuen Samen zu künftiger Einsicht, von der nur zu wünschen ist, daß sie zu ungestörter Ausbildung gedeihen möge. Bis sie indessen allgemein werde, da müssen die Nebel vor dem menschlichen Geiste sich erst theilen. Ihn belehren zu wollen, wäre wohl selbst von Einsichtigeren, als ich, Frevel, da ihm sein Genie vorleuchtet, und ihm oft wie durch einen Blitz Haltung giebt, wo

*) Bei andern Veranlassungen äußerte Zelter sich allerdings in angemessenerem Tone über Beethoven. Indessen zeigt das obige Citat doch, daß ihm Beethoven's Genius nur bis zu einem gewissen Grade verständlich war.

**) Nach einer mündlichen Mittheilung des 1869 verstorbenen Musikverlegers Simrock zu Bonn, welcher versicherte, Ohrenzeuge des Vorganges gewesen zu sein.

***) S. Supplemente zu Goethe's sämmtl. Werken, Lief. 4 u. 5, S. 315, Altenburg bei Pierer.

wir im Dunkeln sitzen, und kaum ahnen, von welcher Seite der Tag anbrechen werde."

In dieser Kundgebung spricht sich die tiefste Ehrerbietung vor dem großen, so oft verkannten Tonmeister aus, ohne dem eigenen Gefühle Gewalt anzuthun. Goethe deutet in zartsinniger Weise an, was seinem sonnenhellen Geiste in Beethoven's künstlerischen Offenbarungen befremdlich und in einem gewissen Sinne unsympathisch war: es ist das dämonische Element, dem er indessen an sich volle Berechtigung zuerkennt. Das Dämonische war es, was ihm, wie es scheint, den Genuß der Beethoven'schen Musik stellenweise bis zu einem gewissen Grade unbehaglich machte, weil er in seinem Innern keinen entsprechenden Anklang dafür fand.

Als Mendelssohn ihm etwas von Beethoven vorspielen will, sucht er auszuweichen, und nachdem er dann doch den ersten Satz der C-moll-Symphonie hat anhören müssen, sagt er: „Das bewegt gar nichts, das macht nur Staunen, das ist grandios. Das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten das Haus fiele ein, und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!"

Wiederum zeigt sich in dieser Äußerung die Erkenntnis von Beethoven's geistiger Größe, aber auch zugleich, daß Goethe über das bloße Staunen nicht hinaus konnte. In Wahrheit: Alles Excentrische, gewaltsam Aufregende war ihm unheimlich, ja lästig.

Wenn wir uns Goethe's geistige Eigenart vergegenwärtigen, wie sie uns in seinen mannichfachen Dichtungen entgegentritt, so werden wir nicht allein dies verstehen, sondern auch uns zugleich die Frage beantworten können, welche Art von Musik ihn innerlich berührte und wohlthuend erregte. Es war jene Musik, die dem schöngeistigen Wesen seiner dichterischen Gebilde entsprechend, einen einfach edeln Gehalt in klarer, durchgebildeter formeller Gestaltung darbietet.

Hier nun lag begreiflicherweise dem großen Lyriker unter allen Kompositionsgattungen das Gesangslied am nächsten. Und vorzugsweise liebte er Zelter's schlichte, aber doch wohlempfundene Sangesweisen. „Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe. Bei andern Komponisten muß ich erst aufmerken, wie sie das Lied genommen, was sie daraus gemacht haben", schreibt er seinem Berliner Freunde.

Hat offenbar bei dieser unbedingten Werthschätzung und Bevorzugung sein persönliches Verhältnis zu Zelter wesentlich mitgewirkt, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß Goethe's Ausspruch durchaus ehrlich gemeint war, wie ja denn auch Zelter's Lieder durch ihre populär gehaltene Melodik von unmittelbar ansprechender Wirkung sind.

Man kann freilich nicht wissen, wie Goethe sich in dieser Beziehung verhalten hätte, wenn ihm höhere Leistungen, und namentlich, wenn ihm die genialen Liederkompositionen Franz Schubert's in angemessener Weise zugeführt worden wären, welche damals mit Ausnahme exklusiver Kreise Wiens noch so gut wie unbekannt waren, und im Grunde erst durch Franz Liszt's Transscriptionen in die weitere Öffentlichkeit drangen.

Sehr bezeichnend ist es, daß in Zelter's Briefen an Goethe nicht einmal der Name Franz Schubert's erwähnt wird, während sonst jeder zeitgenössischen Kunsterscheinung von Bedeutung gedacht wird, ein Umstand, der zu der Annahme verleitet, daß Zelter von der Existenz des großen Lyrikers nichts wußte.

Nun wird freilich berichtet, Schubert habe im Jahr 1819 einige seiner Kompositionen auf Goethe'sche Poesien nebst einer Zuschrift dem Dichter überschickt. Diesem war mithin Gelegenheit gegeben, sich mit den Schöpfungen des Wiener Meisters näher bekannt zu machen. Wenn es trotzdem nicht geschah, so dürfte wohl der Grund entweder darin zu suchen sein, daß Goethe von Zelter, durch den er sich ja in musikalischen Dingen leiten ließ, keinerlei Anregung dazu erhielt, oder daß er infolge ungenügenden Vortrags von den Schubert'schen Gesängen keinen vortheilhaften Eindruck empfangen hatte, und darum weiter keine Notiz von diesen Novitäten nahm. Wie dem auch sei, — eine Thatsache beweist uns, daß Goethe keineswegs unempfänglich für Schubert's Kunst war, wenn sie mit Geist und Verständnis interpretirt wurde. Als nämlich Wilhelmine Schröder-Devrient*) im Jahr 1830 in Weimar anwesend war, und Goethe u. A. Schubert's „Erlkönig" vorsang, äußerte der greise Dichter: „Ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild".

---

*) S. A. v. Wolzogen's „Wilhelmine Schröder-Devrient".

Unzweifelhaft ist es, daß Goethe's musikalisches Bedürfnis und Verständnis über den engen Horizont der Zelter'schen Liedkomposition hinausreichte. Wir besitzen darüber das Zeugnis Felix Mendelssohn Bartholdy's, welcher berichtete, daß Goethe besonders gern Bach'sche Fugen hörte. Eines seiner Bekenntnisse belehrt uns auch darüber, daß er in die mysteriöse Tonwelt des „Kantors aller Kantoren" tiefer eingedrungen war, wie so Viele, die in Bach's unvergleichlicher Kunst nicht viel mehr zu sehen vermögen, als kontrapunktische Rechenexempel. Er schreibt nämlich, Zelter an seinen öfteren Aufenthalt in Berka erinnernd, wo ihm, wie wir schon wissen, der wackere Organist Schütz Bach'sche Fugen vorspielen mußte, Folgendes: „Dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußere Zerstreuung ein Begriff von eurem Großmeister geworden. Ich sprach mirs aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung mochte zugetragen haben. So bewegte sichs auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte." In diesen Worten ist die hohe geistige Bedeutung der Bach'schen Kunst und nicht minder das abstrakt spirituelle Wesen derselben gleichnisartig auf bezeichnende Weise ausgedrückt.

Es giebt aber auch noch andere Beweise für Goethe's ungewöhnliches Musikverständnis. Bei seinen nahen Beziehungen zum Theater, nicht nur als Intendant der Weimaraner Bühne, sondern insbesondere auch als dramatischer Dichter, konnte ihm Mozart's Bedeutung nicht entgehen, dessen Opernmusik ihm aus sehr naheliegenden Gründen ohnehin sympathisch sein mußte. Schiller, der ohne Frage der Musik ferner stand, wie Goethe, aber doch den damals im vollen Gange befindlichen Entwickelungsprozeß der Oper vom dramaturgischen Standpunkte aus zu beobachten sich veranlaßt fand, schrieb an seinen Dichterfreund: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bachusfestes das Trauerspiel in einer edeln Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere

harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen."

Hierauf antwortete Goethe nach einer Aufführung des Don Juan mit sicher treffendem Verständnis des Mozart'schen Genius: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt."

Zur vollständigen Erklärung dieses denkwürdigen Ausspruches hat man sich zu vergegenwärtigen, daß Goethe selbst zeitweilig mit besonderem Antheil bemüht war, die Opernbühne durch seine dichterische Thätigkeit mit fördern zu helfen. Es wurde schon bemerkt, daß die Oper sich damals und zwar infolge des reformatorischen Eingreifens Christoph Gluck's, in einem alle Welt aufregenden Entwickelungsstadium befand. Die dadurch hervorgerufene Bewegung der Geister hatte auch das deutsche Singspiel ergriffen, welches in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch den Leipziger Kantor Johann Adam Hiller erfolgreich kultivirt wurde. Hier nun fühlte Goethe sich berufen, thätig mitzuwirken, wodurch denn auch in direkter Weise sein lebhafter Antheil an der musikalisch-dramatischen Produktion jener Tage bezeugt wird. So schrieb er die Singspiele „Scherz, List und Rache", „Erwin und Elmire", „Claudine von Villabella", sowie „Jery und Bätely". Von dem ersten derselben, Scherz, List und Rache betitelt, sandte er sofort nach der Niederschrift die ersten beiden Akte an seinen Jugendfreund, den damals nicht unbekannten Komponisten Christoph Kayser, mit dem er dann gemeinschaftlich diese Oper 1787 in Rom vollendete.

Dies mit Sachkenntnis nach dem Modus der damaligen gleichartigen italienischen Bühnenerzeugnisse gearbeitete Stück, besteht aus einer großen Zahl aufeinanderfolgender ein-, zwei- und dreistimmiger Gesangspiecen, die endlich um so ermüdender wirken, als die dichterische Unterlage an sich doch nur ein geringes dramatisches Interesse darbietet. Goethe erkannte dies später auch in richtiger Würdigung von Mozart's Bedeutung vollständig an. Er bemerkt darüber mit der ihm eigenen Ehrlichkeit, die immer bereit war, das fremde Verdienst rückhaltlos anzuerkennen: „Unglücklicherweise litt das Singspiel nach früheren Mäßigkeitsprincipien an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man

hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um nur ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging daher verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen."

Diese Erfahrung vermochte indessen sein lebhaft bekundetes Interesse an der Opernbühne keineswegs zu schmälern. Nachdem er Mozart's Zauberflöte kennen gelernt hatte, faßte er, angeregt durch den phantastischen Gegenstand derselben, den Entschluß, eine Fortsetzung des Schikaneder'schen Textes für eine zweite Oper dieses Namens zu unternehmen, was denn auch, wie das in seinen Werken befindliche Fragment eines zweiten Theiles der Zauberflöte zeigt, bis zu einem gewissen Grade zur Ausführung kam. Er theilte seine Idee dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts beliebten Wiener Bühnenkomponisten Paul Wranitzki mit, und schrieb ihm darüber: „Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stück zu schreiben, das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht, aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirektionen die Aufführung eines neuen und komplicirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflöte schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf diese Charaktere geübt, und man kann ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse steigern und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben."

Kam nun auch dieser Plan, wie so manches andere Projekt Goethe's nicht weiter zur Ausführung, so ist er doch wohlgeeignet, ein Zeugnis mehr für Goethe's gern gepflegte Beziehungen zur Tonkunst abzugeben, die ihm mit Beginn des Mannesalters eine werthvolle Lebensgefährtin geworden war, und bis ans Ende seiner Tage blieb.

Haben wir uns davon überzeugen können, daß die verständnisreiche Hinneigung Goethe's zur Musik nach verschiedenen Seiten sich als ein wesentlicher Zug seines wunderbar reichbegabten Wesens offenbart, so tritt noch eine neue Beglaubigung dafür in seinen tiefgehenden Beziehungen zu der musikalischen Lyrik hinzu. Jeder aufmerksame Leser wird sich leicht davon überzeugen können, daß der Mehrzahl dieser Gedichte ein einschmeichelnd bestrickendes sprach-

melodisches Element innewohnt, welches an sich schon für Goethe's musikgestimmtes Gemüth zeugen könnte, wenn wir auch sonst keine weiteren Beweise dafür besäßen.

In dieser melodischen Diktion liegt ohne Zweifel mit der Grund, warum die Liederkomponisten sich von jeher so unwiderstehlich zu Goethe's Lyrik hingezogen fühlten, für die dieselbe eine außerordentlich reiche Fundgrube war. Es würde schwer halten, unter den während des letztverflossenen Jahrhunderts thätig gewesenen Liederkomponisten auch nur einen irgendwie bemerkenswerthen zu nennen, der nicht Goethe'sche Texte in Musik gesetzt hätte.

Ja noch mehr! Das moderne Lied hat an den Poesien dieses größten Lyrikers aller Zeiten die ersten und wichtigsten Stadien seiner kunstgeschichtlichen Entwickelung durchgemacht, und in solchem Sinne ist es ganz richtig, wenn man gesagt hat, daß durch Goethe's Dichtungen ein neuer musikalischer Liederfrühling wachgerufen worden sei.

Den Reigen eröffnet hier Johann Friedrich Reichardt, obwohl er keineswegs der erste überhaupt war, welcher Goethe'sche Gedichte komponirte. Er ist aber doch insofern hier an die Spitze zu stellen, als mit seiner Thätigkeit der entscheidende Schritt zur modernen Gesangslyrik erfolgte. Reichardt gab die ersten Kompositionen Goethe'scher Lieder, unter denen sogleich das „Veilchen" figurirte, im Jahr 1780, also genau vor hundert Jahren heraus, und veröffentlichte dann noch weiterhin eine große Anzahl derselben.

Ihm folgte auf der eingeschlagenen Bahn Karl Friedrich Zelter, der sich sofort durch seine sinnige und ansprechende, wenn auch höchst einfache Komposition des Liedes „Ich denke dein" Goethe's Sympathie in so hohem Grade erwarb, daß daraus sehr bald jenes intime und dauernde Freundschaftsbündnis hervorging, auf welches bereits wiederholt hingewiesen wurde.

Wenn Reichardt das unbestreitbare Verdienst zuzuerkennen ist, die ersten künstlerisch bedeutsamen Versuche zur musikalischen Verwerthung der Goethe'schen Lyrik unternommen zu haben, so war es dagegen dem wackern Zelter beschieden, dem poetischen Kern der von ihm komponirten Dichtungen schon etwas näher zu treten, und denselben bis zu einem gewissen Grade in seiner Musik wiederzuspiegeln. Dennoch erreichte er es ebenso wenig schon, den ganzen Gehalt derselben zu erfassen und in Tönen auszudrücken, wie seine unmittelbaren Nachfolger Ludwig Berger und Bernhard Klein.

Bekanntlich ist auch Mozart und nach ihm Beethoven der Lyrik Goethe's näher getreten, der erstere freilich nur in einem ver-

einzelten Falle, welcher die reizende, obwohl nicht eigentlich liedmäßig gehaltene, sondern vielmehr dem dramatischen Ausdruck angenäherte Komposition zum Veilchen betrifft. Dagegen hat Beethoven mehrere, zum Theil wirksame Gesänge auf Goethe'sche Texte geschrieben; aber auch er vermochte den echt lyrischen Ton nicht ganz zu treffen. Beide Meister waren zu sehr mit Bewältigung der höchsten Kunstaufgaben beschäftigt, um sich in das lyrische Gebiet versenken zu können.

Erst Franz Schubert erreichte dies. Er durchdrang den poetischen Gehalt der von ihm komponirten Goethe'schen Dichtungen, wie keiner seiner Vorgänger, und ließ ihn in herzbewegenden Melodien wieder ausklingen, wobei auch das Liedmäßige überall da zu seinem vollen Recht gelangte, wo es erforderlich erscheint.

Ihm schloß sich nach und nach, und bis auf den heutigen Tag, mit mehr oder weniger glücklichem Erfolg, wie bekannt, eine große Zahl von Talenten an.

Aber nicht allein durch seine lyrischen Gebilde hat Goethe auf die musikalische Komposition einen wichtigen, noch jetzt nachwirkenden Einfluß ausgeübt, sondern mehrfach auch durch seine sonstigen Dichtungen. Es sei hier nur Beethoven's herrliche, charaktervolle Musik zu Egmont, Mendelssohn's prächtige Komposition zur ersten Walpurgisnacht, sowie R. Schumann's liebliches „Requiem für Mignon“ und die hochbedeutsame Komposition desselben Meisters zu den Faustscenen erwähnt.

Goethe erkannte übrigens vollkommen die Bedeutung, welche das ergänzende Wesen der Tonsprache für die Poesie unter gewissen Voraussetzungen hat. Dem gemäß schreibt er einmal an Zelter, daß das Lied durch die musikalische Komposition erst vollständig wird. Diese Worte des großen Dichters enthalten im Grunde das Bekenntnis, daß die Musik dem Gefühle etwas giebt, womit sie über das Wort hinausgeht. Offenbar hat dieser Gedanke Goethen auch dazu bestimmt, an gewissen Stellen in verschiedenen seiner größeren dichterischen Gebilde, zur Hebung und Erhöhung der poetischen Wirkung geradezu Musik zu fordern. Und mit wie richtigem, feinem Verständnis für die fragliche Kunst er es in jedem einzelnen Falle gethan, ist sehr beachtenswerth. Es würde sich dafür eine ganze Reihe von Beispielen anführen lassen. Möge eines derselben hier genügen. Es betrifft den Moment, in welchem der lebensmüde, zum Abschied von dieser Welt bereite Faust, durch den von fern erklingenden Chorgesang der Engel „Christ ist erstanden“ zum Leben zurückgeführt wird. Wie herrlich und zugleich bezeichnend für Goethe's Verhältnis

zur Musik ist der Gedanke, da, wo Worte nicht mehr vermögend sein würden, den durch die Situation bedingten Gefühlen Ausdruck zu geben, die beruhigend versöhnende Macht der Tonsprache eintreten zu lassen, um den momentan unterbrochenen dichterischen Faden daran weiter fortzuspinnen!

Diese Macht der Tonsprache, — lassen wir sie nunmehr auch auf uns wirken, um in unmittelbarer, lebendiger Weise jener erfreuenden und erhebenden Eindrücke theilhaftig zu werden, welche die Goethe'sche Poesie in Verbindung mit Musik hervorzurufen so wohl geeignet ist*).

---

*) Zum Verständnis des Schlußsatzes sei die Bemerkung hinzugefügt, daß dem obigen Vortrag die Wiedergabe von ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen auf Goethe'sche Texte in chronologischer Ordnung folgte.



Theoretische und historische Werke über Musik.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

	M	Pf
Bagge, S., Lehrb. d. Tonkunst od. allgem. Musiklehre. gr. 8. 1873.	4	—
Böhme, Frz. M., Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert. 1877. gr. 8. Kartonnirt.	20	—
Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy, geb. Gräfin Niszky, u. Mag. Brauchle. Herausgegeben von **Dr. Alfred Schöne.** gr. 8. 1867.	1	—
Briefe v. **Moritz Hauptmann** an **Franz Hauser.** Herausg. von Prof. Dr. Alfred Schöne. 2 Bde. Mit Hauptmann's Bildniss. gr. 8. 1871. br.	10	50
geb.	12	50
Briefe v. **Moritz Hauptmann** an **Ludw. Spohr** u. A. Herausg. v. Dr. Ferd. Hiller. Neue Folge der Hauptmann'schen Briefe. gr. 8. 1876.	5	—
Bruyck, C. van, Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Klaviers. gr. 8. 1867.	3	—
Chrysander, F., G. F. Händel. 1. u. 2. Band. gr. 8. 1858. 60. à	7	50
—— Derselbe 3. Band 1. Hälfte. gr. 8. 1867.	3	60
—— Jahrbücher für musikal. Wissenschaften. 1. u. 2. Bd. gr. 8. 1863. 67. à	8	40
Ganting, Ludwig v., Die Grundzüge der musikalischen Richtungen in ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt. gr. 8. 1876.	1	—
Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik u. Metrik. 2. Auflage. gr. 8.	7	50
—— Die Lehre von der Harmonik, mit beigefügten Notenbeispielen. Nachgel. Werk. Herausgeg. v. Dr. Oscar Paul. gr. 8.	2	50
Hering, Carl, Methodischer Leitfaden für Violinlehrer. 8. 1857. geh.	—	90
—— Ueber Rudolf Kreutzer's Etuden. Eine methodische Anweisung für Violin-Lehrer. 16. 1858.	—	60
Hiller, Ferd., Musikalisches und Persönliches. 8. 1876.	5	—
Hostinský, Ottokar, Das Musikalisch-Schöne und das Gesammtkunstwerk v. Standpunkte d. formal. Ästhetik. Eine Studie. 1877. 8.	3	—
Jahn, O., W. A. Mozart. (Biographie.) 2. durchaus umgearb. Aufl. in 2 Theil. Mit 5 Bildn., 4 Faks., 19 Notenbeil. u. Reg. gr. 8. 1867. br.	30	—
Eleg. gebunden.	33	—
—— Gesammelte Aufsätze über Musik. 2. Abdruck gr. 8. 1867.	5	40
Knorr, J., Method. Leitfaden für Klavierlehrer. 7. verb. Aufl. 8. 1875.	1	20
—— Erklärendes Verzeichniss der hauptsächl. Musik-Kunstwörter. 8. 1854.	1	—
Köchel, Ritter L. v., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's. hoch 4. 1862. Kart.	18	—
Köhler, L., Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. 1. Band. 2. durchgearb. Aufl. Mit 10 Fig. gr. 8. 1872.	6	—
—— Dieselbe. 2. Bd. gr. 8. 1858.	10	50
—— Der Klavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Supplement zu jeder Klavierschule. gr. 8.	3	60
Kolbe, O., Kurzgefasste Generalbasslehre. 2. verm. Aufl. gr. 8. 1872.	2	50
—— Kurzgefasste Harmonielehre. 8. 1873.	2	—
Krüger, Ed., System der Tonkunst. gr. 8. 1866.	8	40
Küster, H., Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikal. Urtheils m. erl. Beispielen. 1. Cykl. Die einf. Tonformen. gr. 8. 1871.	5	40
—— Dieselben. 2. Cyklus. Die höheren Tonformen. gr. 8. 1872.	4	20
—— Dieselben. 3. Cyklus. Der Toninhalt. gr. 8. 1873.	4	50
—— Dieselben. 4. Cyklus. Das Ideal d. Tonkünstlers. 1877. gr. 8.	3	—
Lehmann, J. G., Theoretisch-prakt. Harmonie- u. Kompositionslehre. 1. Theil. Die Lehre von der Harmonie oder dem Generalbasse. 4. Aufl. gr. 8. 1879.	4	—
—— Dieselbe 2. Theil. Die Lehre von der Komposition oder dem Kontrapunkt. 2. Aufl. gr. 8. 1874.	3	50
Lindner, E. O., Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrh. Nachgel. Werk. Herausg. v. Ludw. Erk. Mit 83 musik. Beil. gr. 8. 1871.	10	—
Liszt, F., Frédéric Chopin. (Biographie.) Nouv. Ed. gr. 8. 1878. geh. 8 M. geb. n.	9	50

	ℳ	₰
Lobe, J. C., Lehrbuch der musikal. Komposition. I. Bd. 4. Auflage. gr. 8. 1875. 10 ℳ. II. Bd. 3. Auflage. gr. 8. 1878. 10 ℳ. III. Bd 2. Aufl. gr. 8. 1875. 13 ℳ 50 ₰. IV. Band. Die Oper. gr. 8. 1867.	9	—
Marx, A. B., Die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. I. Thl. 8. Auflage. gr. 8. 1875. 12 ℳ. II. Thl. 6. Aufl. 1873. III. Thl. 5. Aufl. 1879. 12 ℳ. IV. Thl. 4. Aufl. gr. 8. 1871.	10	50
——— Allgemeine Musiklehre. 9. Aufl. gr. 8. 1875.	8	—
——— Vollst. Chorschule mit Übungssätzen in Part. Lex.-8. 1860.	7	50
——— Ausgesetzte Stimmen zu d. Übungssätzen d. Chorschule. Lex.-8.	3	—
——— Die Musik des 19. Jahrh. u. ihre Pflege. 2. Aufl. gr. 8. 1873.	8	—
Naumann, C. F., Über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystemes für unsere heutige Musik. gr. 4. 1858.	2	25
Nottebohm, Gust., Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt. hoch 4. 1865.	1	50
——— Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.	4	—
——— Mozartiana.	4	50
Oesterley, H., Akad. Vorlesungen über Theorie d. Musik. gr. 8. 1861.	3	—
Plaidy, Louis, Der Klavierlehrer. 8. 1874.	—	75
Pohl, C. F., Joseph Haydn. (Biographie.) Erster Band. I. Abth. gr. 8. 1878. geh. 9 ℳ. geb.	10	50
Reichelt, G., Gesanglehrer und Gesangunterricht der Volksschule in zwei Theilen bearbeitet. 8. 1874.	2	25
Richter, E. F., Praktische Studien zur Theorie der Musik.		
I. Band: Lehrbuch der Harmonie. 14. Aufl. gr. 8. 1880.	3	—
II. » Lehrb. des einf. und doppelten Kontrapunkts. 3. Aufl. gr. 8. 1879.	3	—
III. » Lehrbuch der Fuge. 4. Aufl. gr. 8. 1880.	3	—
Riemann, Hugo, Musikalische Syntaxis. Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre. 1877. gr. 8.	3	—
——— Studien z. Geschichte d. Notenschrift. gr. 8. 1878. geh.	10	—
Schatz des evangel. Kirchengesanges im 1. Jahrh. d. Reform. Herausg. v. G. Freiherrn v. Tucher. 1. Theil: Liederbuch. 4 1848. geh.	9	—
——— Dasselbe 2. Theil: Melodienbuch. 4. 1848.	13	50
Schneider, K. E., Zur Periodisirung d. Musikgeschichte. gr. 8. 1863.	1	—
——— Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Erste — kantillirende — Periode. gr. 8. 1863.	6	—
——— Die 2. kontrap. od. mehrst. Periode. gr. 8. 1864.	10	50
——— Die 3. Periode: das stroph. Stimmungsl. gr. 8. 1865.	7	50
Sechter, S., Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1.—3. Abtheil. gr. 8. 1853. 54.	17	50
Spitta, Ph., Joh. Seb. Bach (Biographie) 2 Bände gr. 8. 1873. 1880.	36	—
Tiersch, Otto, System u. Methode der Harmonielehre, gegründet auf fremde u. eigene Beobachtungen, mit Berücksichtigung d. neuesten physikal.-physiol. Untersuch. über Tonempfindungen. gr. 8. 1868.	6	—
——— Kurze praktische Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre, oder: Vollständiger Lehrgang für den homophonen Vocalsatz (streng und frei) in 24 Übungen. (Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem.) 8. 1876. n.	1	50
——— Kurzes praktisches Lehrbuch für Kontrapunkt und Nachahmung oder vollständiger Lehrgang für den polyphonen Vokal- und Instrumentalsatz (streng und frei) in 40 Übungen. (Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem.) gr. 8. 1879.	4	50
Volckmar, Wilh., Harmonielehre. Zunächst zum Gebrauch für Schullehrer-Seminarien. gr. 8. 1866.	7	50
Wasielewski, J. W. v., Die Violine u. ihre Meister. gr. 8. 1869.	7	50
Winterfeld, Karl v., Der evangel. Kirchenges. u. sein Verhältn. zur Kunst des Tonsatzes. 3 Theile mit 80 Bogen Musikbeil. gr. 4. 1843—47.	138	—
——— Über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848.	3	—
——— Zur Geschichte heil. Tonkunst. 2 Bände. gr. 8. 1850 u. 52.	10	50
Wohlfahrt, H., Vorschule der Harmonielehre. 5. Aufl. 8. 1880.	1	—
——— Wegweiser z. Komponiren f. Musikdilettanten. 8. 3. Aufl.	1	50
——— Theoretisch-praktische Modulation-Schule. 8. 3. Aufl. 1878.	1	—

Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.

von

S. Bagge.

19.

Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.

Von

S. Bagge.

Wo irgend im häuslichen Kreise die Instrumental-Musik mit ernstem Sinn, nicht zu oberflächlicher Unterhaltung, gepflegt wird, wo eine höhere Geistesbildung und ein höheres Kunst-Bedürfnis entsprechende Befriedigung fordern, da steht die Sonate oder Kammermusik unserer großen Tonmeister obenan. Und das mit Recht! Denn keine andere Form gewährt so vielseitige Anregung, keine so völlige Befriedigung. Sie enthält in ihren drei oder vier Sätzen eben so viel verschiedenartige und doch in einer gewissen Beziehung zu einander stehende Tonbilder, und führt im letzten Satze einen solchen Abschluß, einen solchen Ausgang herbei, daß, wie im letzten Akt des Dramas, das Kunstgefühl eine ganz motivirte Befriedigung empfindet. Und nicht allein in den verschiedenen Sätzen einer Sonate offenbart sich dem Gefühl trotz aller Verschiedenheit ein innerer Zusammenhang; auch innerhalb der einzelnen Sätze selbst bemerken wir eine Logik der Entwickelung, eine Konsequenz des Ausbaues, ein weises Gegenüberstellen von Gegensätzen, die sich bald zu bekämpfen, bald auszugleichen scheinen, welche nicht allein den musi-

kalischen Sinn dauernd fesseln, sondern auch die Phantasie auf das vielfachste beschäftigen. Auch hierin hat die ausgebildete Sonatenform Ähnlichkeit mit dem Drama, ja dieses dramatische Element ist so auffallend, daß es die Künstler oft verleitet hat, sich ihm gänzlich hinzugeben, dabei aber zu vergessen, daß der Eindruck nicht durch dieses allein, sondern in erster Linie durch die rein musikalischen Eigenschaften bedingt ist.

Und so sehen wir denn in unseren Tagen das merkwürdige Schauspiel, daß eine Kunstform, welche eigentlich aus der Mode zu sein scheint, weil die gegenwärtigen Künstler sie nur wenig mehr benutzen, dennoch fortdauernd die besten Musikkreise beschäftigt; denn es ist auffallend, wie vielfach die Meistersonaten neu gedruckt, verkauft und sonst benutzt werden; fast jeder namhafte Musikverleger druckt sie heute für sein eigenes Geschäft und kann darauf bauen, daß trotz dieser Masse von Ausgaben er doch seine Rechnung findet.

Nun ist aber zu bemerken, daß wenn man von der „Sonate" spricht, damit nicht ausschließlich die sogenannte „Klaviersonate" gemeint zu sein braucht; denn bekanntlich sind auch die Duo's, Trio's, Quartette, Symphonien und Koncerte nichts anderes als, theilweise in der Form modificirte, Sonaten für mehrere Instrumente, für die verschiedenartigsten Zusammenstellungen solcher. Hierdurch beherrscht aber die Sonate auch das öffentliche Musikleben. Wenigstens fehlt in keiner deutsch redenden Stadt, deren Mittel es erlauben, das Koncert-Institut, in dessen Aufführungen dann die Symphonie das Hauptstück bildet. Und in der Kammermusik-Soirée findet die Sonatenform fast ausschließliche Pflege.

Bei solcher Bedeutung dieser Musikgattung scheint es wohl gerechtfertigt, die geschichtliche Entstehung und Entwickelung derselben zum Gegenstande einer Vorlesung zu machen. Ich werde mich dabei aber gegen das Ende immer mehr auf die eigentliche Klavier-Sonate beschränken müssen, da die Entwickelung z. B. des Streichquartetts oder der Symphonie wieder einen Gegenstand für sich bildet und je einer besonderen Darstellung bedürfte. Im Anfang ist diese Trennung nicht durchzuführen, weil es sich zunächst um Entwickelung der Form als solcher handelt, und wobei die Anwendung auf verschiedene Instrumente nebensächlich bleibt.

Es ist wohl selbstverständlich, daß die Sonate erst entstehen

konnte, als der musikalische Satz und die Behandlung der Instrumente, sowie die Vervollkommnung dieser letzteren selbst, auf einer gewissen Höhe angelangt waren; d. h. als die mehrstimmige Musik in ihren verschiedenen Formen, wie Kanon, Fuge, freie Imitation, Figuration u. s. w. bis auf den nöthigen Grad ausgebildet und das Spiel auf den Instrumenten zur Fertigkeit gebracht war. Man kann demnach die Entstehung der Sonate an das Ende des 16. und den Beginn des 17. Jahrhunderts setzen. Das Wort Sonate, oder wie es zuerst hieß Suonata, kommt her von sonare, alt suonare, das heißt tönen, klingen, auch auf Instrumenten spielen. Sonate bedeutet daher so viel als Instrumental-Tonstück. Es wurde gleich anfänglich als allgemeine Bezeichnung für Stücke gebraucht, die direkt für Instrumente gesetzt waren. Vorher hatte man nämlich, wenn man auf Instrumenten musicirte, Chorgesangstücke, wie Motetten, Madrigale u. dgl. von Instrumenten mitspielen lassen, jede Gesangsstimme auf einem oder mehreren dazu geeigneten Instrumenten. Gelegentlich ließ man dann wohl einmal den Gesang ganz weg und brachte das Stück bloß durch Instrumente zur Ausführung. Dabei mag man denn endlich herausgefunden haben, daß die Instrumente eine andere Behandlung des musikalischen Satzes nicht allein zulassen, sondern auch ihrer Natur nach fordern, und jedenfalls erschien jene Art zu musiciren bald als eine drückende Abhängigkeit von der Vokalmusik. Ferner war man in manchen Fällen geradezu genöthigt, den Instrumenten einen eigenen Spielraum zu gewähren; dann nämlich, wenn der Gesang Ruhemomente, oder etwas Vorausgehendes forderte, um Ton und Tonart mit Sicherheit einsetzen zu können. Auch die mehr ästhetische Forderung der Abwechselung, des Wechsels der Klangfarbe, führte mit Nothwendigkeit auf eine vom Gesang sich loslösende, selbständige Instrumentalmusik hin, wie man denn frühzeitig bei Opern und instrumental begleiteten Kirchentonwerken eine sogenannte Symphonie vorausgehen ließ, Ritornelle oder Intermezzi zwischen die Gesangsstücke einschob. Allmählich fand man, daß die Instrumente eine Musik hervorzubringen im Stande seien, die mehr als bloße Einleitung, Unterstützung oder Abwechselung bieten, die für sich selbst bestehen und eine eigenartige Wirkung hervorbringen könne. Aber freilich die Form für solche Musikstücke war nicht gleich gefunden und konnte sich nur allmählich entwickeln.

Dem Inhalte nach unterschied man die ersten selbständigen Instrumentalstücke zunächst nach dem Gesichtspunkte vorwaltenden Klang- oder melodischen Wesens in Sonate und Canzone. In der Sonate pflegte Klangfülle, harmonischer Reichthum, eine gewisse Gewichtigkeit des Stils, große Vielstimmigkeit zu herrschen; in der Canzone dagegen die Melodie, auch thematische Verarbeitung melodischer Motive, geringere Stimmenanzahl. Doch sind diese alten Unterschiede für uns ziemlich ineinander fließend, und man würde in einige Verlegenheit gerathen, wenn man jetzt ein solches altes Instrumentalstück beurtheilen sollte, ob es eine Sonate oder Canzone sei, denn bei der damaligen Liebhaberei der Musiker für größte Vielstimmigkeit sollen selbst Canzonen bis zur Zwölfstimmigkeit gebracht worden sein; und was man damals unter „Melodie" verstand, ist ziemlich verschieden von Dem, was wir darunter verstehen.

Als der erste Meister, von welchem Sonaten und Canzonen bekannt wurden, wird genannt Johannes Gabrieli, der berühmte Kirchenkomponist und Organist zu St. Markus in Venedig (in dieser Stellung von 1556—1586). Es werden wohl aber gleichzeitig, oder schon vor ihm, andere Tonsetzer sich in dieser Gattung versucht haben, wie denn gemeiniglich neue Erfindungen nicht einem Einzelnen zuzuschreiben sind und der erste, dem sie glückten, nicht auch gerade der Erfinder sein muß. So ist gewiß Stephenson der Erfinder der Lokomotive und Eisenbahn; aber Dampfmaschinen und Schienenwege hatte er bereits vorgefunden.

Unter jenen ersten Sonaten dürfen wir uns nach dem eben Gesagten keine Musikstücke vorstellen wie wir sie unter diesem Titel verstehen; sondern es sind einzelne kurze Sätze für eine Anzahl von Orchester-Instrumenten. Auch für Orgel scheinen frühzeitig Sonaten in diesem Sinne geschrieben worden zu sein, während das Klavier noch ein viel zu unvollkommenes Instrument war, um ihm schon solche Selbständigkeits-Äußerungen zumuthen zu dürfen; jedoch wurde es bald wenigstens zur Begleitung von Sonaten gebraucht, die für andere Instrumente, namentlich Violine geschrieben waren.

Bevor die Sonate zu rechter Ausbildung und in Schwung kam, entwickelten sich erst noch mancherlei Instrumentalstücke anderer Art und anderen Namens, wie z. B. die Tokkaten, Sinfonien, Ouvertüren, Präludien, Rondos, Scherzos, Fugen, Fantasien, Ca-

priccios, Airs; besonders aber auch Tanzformen, wie die Allemanden, Anglaisen, Ciaconnen, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giguen, Passacaglien, Menuetten, Polonaisen u. a., aus deren Zusammensetzung zu einem cyklischen Ganzen dann die Suite entstanden ist. Bei der der Suite ähnlichen **Partita** mischten sich unter die Tanzstücke auch Sätze obiger ernsteren Art.

Die Suite ist demnach eine spätere Erfindung als die Sonate, und wird dieselbe in das 17. Jahrhundert gesetzt, während die Sonate schon im 16. vorkommt. Es ist aber nur der Name, nicht die Sache, denn die Sonate des 16. Jahrhunderts weist eine noch ganz primitive Form auf. Zu ihrer jetzigen Form und Bedeutung ist sie erst nach der Suite gelangt. Beide Formen waren übrigens in der ersten Zeit nicht einmal etwas ganz Getrenntes, man nannte die Suiten auch „Sonaten" und unterschied bloß: **Sonata da chiesa**, Kirchensonate; **Sonata da camera**, Kammersonate; und **Sonata** dei balletti, Sonate aus Tanzstücken, welche letztere also die eigentliche Suite war. Die Kirchen- und Kammer-Sonaten bestanden, im Gegensatz zu den Tanz-Sonaten, aus mehreren Adagios oder Largos und fugirten Allegrosätzen, waren also weniger gefällig als diese; es begreift sich daher leicht, daß die Liebhaberei für die Suite zuerst stärker war als die für die Sonate. Erst später ist unter den Händen bedeutender Meister die Sonate wieder in den Vordergrund getreten und hat endlich die Suite gänzlich verdrängt. Die Sonate verhielt sich zur Suite, wie früher das Madrigal zur Motette, in so fern sie gegenüber der Gebundenheit die Freiheit repräsentirte. In der Suite lagen Tanzformen zu Grunde, an deren Rhythmus der Satz gebunden war, wenn er auch idealisirend auftrat. In der Sonate konnte der Tonsetzer Taktart und Motive frei wählen. Auch war es für ihn ein Gewinn, daß er in der Sonate nicht mehr alle Stücke in derselben Tonart zu schreiben hatte, vielmehr verwandte Tonarten für die mittleren Sätze wählen durfte. So schon in den Sonaten für Violine mit beziffertem Baß, z. B. in den von dem berühmten Violinspieler und Komponist Corelli um 1653 komponirten.

Es fragt sich nun, wann und durch wen hauptsächlich die Klavier-Sonate aufgebracht und weitergebildet wurde. Diese Frage hängt zu sehr mit der Entwickelung des Klavierspiels im Allgemeinen zusammen, als daß ich nicht einige Andeutungen hierüber

geben sollte. Das Klavierspiel war in gewisser Hinsicht abhängig vom Orgelspiel; in gewisser Hinsicht auch wieder nicht. Denn auf der einen Seite konnte das Klavier durch das Spiel auf Tasten, durch die mittelbare, mechanische Tonerzeugung, durch die Möglichkeit des mehrstimmigen Spiels, auch bei seiner großen Unvollkommenheit mit der Orgel in Vergleich kommen. Doch waren auf der andern Seite die Behandlung und der Effekt ganz anders. Wie mußte sich der Orgelspieler früherer Zeit, der die einen halben Fuß breiten Tasten mit der Faust niederschlug (woher der Ausdruck „Orgel schlagen"), vorkommen, wenn ihm die winzigen Verhältnisse des Klaviers zur Behandlung vorlagen? Es muß ihm zu Muth gewesen sein, wie dem Zimmermann, der mit Baumstämmen und Balken zu hantiren gewohnt ist, und der nun auf einmal feine Drechslerarbeit vornehmen soll. Erst in dem Maße, als die Orgel leichter traktabel, das Klavier aber kräftiger von Ton wurde und man ihm schon Solideres zumuthen durfte, kamen Orgel und Klavier in nähere Beziehung zu einander, ja der musikalische Satz für beide so verschiedenen Instrumente näherte sich so sehr, daß im vorigen Jahrhundert, zu Seb. Bach's Zeiten, wo das Klavier doch noch sehr unvollkommen war, während die Orgel schon im 16. Jahrhundert ihre gegenwärtige Struktur und Behandlungsweise gewonnen hatte, ein besonderer Unterschied des Stils oder Tonsatzes für beide Instrumente nicht zu gelten scheint. Bedeutende Orgelspieler hatte es schon lange gegeben; von vorzüglichen Klavierspielern hört man erst seit Ende des 17. Jahrhunderts, wo Franzosen und Italiäner sich um den Vorrang streiten, bis beide im 18. Jahrhundert von den Deutschen überholt werden. Unter den Franzosen waren besonders berühmt Couperin, Rameau und Muffat; unter den Italiänern die beiden Scarlatti, Vater und Sohn; letzterer, Domenico Scarlatti (1683—1757), kommt für uns hier besonders in Betracht, nicht allein wegen seines Verdienstes, das Klavierspiel höchst flüssig gemacht, die Fertigkeit und Schnelligkeit der Finger auf einen hohen Grad gebracht zu haben, sondern weil er seine zahlreichen Klavier-Kompositionen (deren 60 bekannt wurden) „Sonaten" genannt hat. Es sind dies freilich bloß einzelne Allegrosätze und haben insofern mit unserer Sonate, als einer wesentlich cyklischen Form, nichts zu schaffen. Doch enthalten diese Sätze bereits jene, übrigens auch von dem fast gleichzeitigen Seb. Bach,

vielfach benutzte zweitheilige Form, mit Repetition des ersten Theils, und jene Anordnung der Tonarten, wie sie unseren jetzigen ersten Sonatensätzen eigen ist, und sind in so fern als eine wichtige Vorstufe zur Ausbildung der Sonatenform zu betrachten. Scarlatti's Kompositionen sprühen übrigens von solchem Geist und solcher Lebendigkeit, daß viele derselben noch heute als dankbare Koncert-Nummern gelten. Beiläufig sei erwähnt, daß unter den allerlei technischen Künsten, die Scarlatti kultivirte, das Überschlagen der Hände, eine über die andere, eine große Rolle spielt, und daß er im Treffen der richtigen Töne bei großen Sprüngen eine besondere Fertigkeit gehabt haben muß, daher auch das Gleiche von seinen Spielern fordert. Übrigens hat Scarlatti gezeigt, daß er auch anderer Formen mächtig war, z. B. in seinem berühmtesten Werk, der sogenannten Katzenfuge, deren Thema ihm seine über die Tasten spazierende Katze in die Feder diktirt hat.

In Deutschland hatte schon fast 2 Decennien vorher Johann Kuhnau (1667—1722), Seb. Bach's Vorgänger als Kantor der Thomasschule in Leipzig (nicht zu verwechseln mit dem späteren Komponisten instruktiver Klavierstücke Friedrich Kuhlau), den Versuch gemacht, die Sonatenform auf das Klavier allein zu übertragen. Ein solches Vorgehen mag damals sehr gewagt oder als etwas Unerhörtes erschienen sein, denn Kuhnau fügt der Ausgabe seiner ersten Sonate eine förmliche Entschuldigung oder Rechtfertigung bei. Bis dahin hatte man das Klavier in Anbetracht seiner bescheidenen Leistungsfähigkeit, bei Sonaten nur als begleitendes Instrument zu dem „Solo"-Instrument gebraucht, besonders zur Ausführung des „Generalbasses", d. h. einer Baßstimme, in welcher die Harmonie oder die Akkorde nicht mit Noten, sondern nur mit Ziffern geschrieben sind. — Kuhnau's Sonaten sind in so fern bemerkenswerth, als sie bereits, eben so wie jene Violin-Sonaten, aus mehreren Sätzen bestehen, wenn diesen auch noch die feste Anordnung der Theile fehlt, welche ihnen später als „Sonatensätzen" zukam.

Über alle diese verdienstlichen Tonsetzer kam aber jetzt ein Höherer, ein Orgel- und Klaviermeister, wie die Welt noch keinen gesehen hatte, in Johann Seb. Bach, zwei Jahre nach Domenico Scarlatti geboren, nämlich 1685. Ihm waren alle Formen, wie des Klavierspiels, so auch der damaligen Klavierkomposition

vollkommen geläufig; wir verdanken ihm daher auch auf dem Gebiete der Sonate eine Anzahl von Prachtwerken, zwar (mit Ausnahme von zwei verschollenen) nicht für Klavier allein, aber für Klavier mit andern Instrumenten, und mit der ihm eigenen durchaus reichen, obligaten Behandlung des Klaviers. Seb. Bach's Sonaten zeigen in so fern schon viel Ähnlichkeit mit der modernen Sonate, als sie gewöhnlich drei in sich abgeschlossene Sätze enthalten, nämlich ein erstes Allegro mit kürzerer oder längerer langsamer Einleitung (die aber auch zuweilen zu einem selbständigen Satze ausgebildet ist), dann ein Andante oder Adagio in verwandter aber nicht gleicher Tonart, endlich ein Final-Allegro. Diesen Bach'schen Sonatensätzen fehlt nur noch die Gegensätzlichkeit oder Abwechselung verschiedener Motive, um modern heißen zu können. Von Seiten-, Mittel- und besonderen Durchführungssätzen, von Episoden, Koda's u. dgl. ist noch keine Rede. Vielmehr entwickelt sich Alles in kontrapunktischer Weise aus dem Haupt- und einzigen Thema des Stücks. Man könnte diese Sätze in Vergleich zu den späteren Sonatensätzen rein lyrisch nennen, denn die Grundstimmung, welche Anfangs angeschlagen wird, bleibt in Folge des sich bis zu Ende fortspinnenden Themagedankens dieselbe. Der eigentliche Werth dieser Sätze liegt in dem reichen Ausbau des Themas, in der Vertiefung und Steigerung, die es erfährt. Es gehört der durch öfteres Hören oder erneute Bekanntschaft geschärfte Blick, oder besser das geschärfte Ohr, dazu, das Verschiedenartige innerhalb der Einheit des einzelnen Satzes herauszufinden; Solches ist aber vorhanden und tritt in den Tonart-Modulationen und im Periodenbau reichlich genug zu Tage, um den sinnigen Hörer stets neu zu beleben und zu erquicken.

So bedeutend diese Schöpfungen sind, so muß man doch sagen, daß Seb. Bach's Haupt- und Lieblingsgebiet in der Instrumentalmusik noch die Suite und Fuge war. Hier hat er seine Meisterschaft am glänzendsten dargelegt und verewigt; auch kommt er, was die Suite betrifft, in keinen Vergleich mit späteren Meistern. Die eigentliche Sonate im jetzigen Sinn gelangte erst nach ihm zu ihrer völligen Entwickelung und Bedeutung. Zunächst in der folgenden, an Sonaten für Klavier allein, höchst reichen Epoche. Dieselbe kann bezeichnet werden als Übergang vom Kontrapunkt zu einem freieren Tonspiel, von der Polyphonie zur Homophonie, d. h.

von der absolut melodischen Gestaltung aller betheiligten Stimmen zur Herrschaft einer melodischen Hauptstimme mit untergeordneter mehr harmonischer Behandlung der andern. Der Hauptmeister derselben ist Philipp Emanuel Bach, Seb. Bach's drittgeborener Sohn (1714—1788), Hofcembalist Friedrich's II., Königs von Preußen, zuletzt Musikdirektor in Hamburg. Seine zahlreichen besonders aus Sonaten, Rondos und Fantasien bestehenden Klavierkompositionen unterscheiden sich von denen seines Vaters nach vielen Richtungen. Die absolute Polyphonie macht einer ebenso absoluten Homophonie Platz; das Moduliren in andere Tonarten wird ungebundener, kühner. Die sogenannten enharmonischen Überraschungen, wo in Folge der Mehrdeutigkeit gewisser Akkorde eine plötzliche Wendung in eine thatsächlich weit entfernte Tonart bewirkt wird, fangen an eine auffallend starke Rolle zu spielen. Philipp Emanuel benutzt letztere Art musikalischer Schalkheiten sehr oft, um namentlich sein Thema in allen möglichen Tonarten in ganz unerwarteter Weise auftreten zu lassen, wie denn überhaupt durch ihn Humor und Witz in die früher so ernsthaft und gemessen auftretende Musik zu kommen scheint. Unterstützt wird dieses Wesen durch die jetzt reichlicher und markirter auftretende Dynamik, d. h. durch den öfteren und nicht selten grellen Wechsel von forte und piano. Philipp Emanuel repräsentirt überhaupt eine andere Art musikalischer Gesellschaft, er bewegt sich graziöser, aristokratisch feiner, geistreicher — aber auch etwas leichtfertiger als sein auch im Scherz stets gehaltvoller und solider Vater Sebastian.

Was nun die Sonate betrifft, so kultivirt Philipp Emanuel vor Allem die Klaviersonate ohne Begleitung, die sein Vater eigenthümlicher Weise fast ganz nebenaus gelassen hatte. Er behandelt die Form derselben mit großer Freiheit, ja beinahe Willkür. Das feste Gefüge, welches wir in den Sonaten Sebastian's finden, löst sich bei Philipp Emanuel in ein sehr lockeres und unbestimmtes auf, und eigentlich haben erst Mozart und Beethoven der Sonate wieder eine ganz bestimmte Form gegeben, die wie bei Seb. Bach darin besteht, daß die einzelnen Stücke völlig abgeschlossen und daß die Hauptsätze, nämlich der Anfangs- und der Schlußsatz, entschiedene Allegros sind, getrennt durch ein Adagio oder Andante. Bei Philipp Emanuel hängen die Stücke oft durch Übergänge zusammen, haben die Hauptsätze häufig das Andante- oder Andantino-

Tempo und sind daher keineswegs immer von entschieden lebhaftem Charakter; hierdurch entsteht eine gewisse Unsicherheit über die Absichten des Tonsetzers, man weiß beim Hören nicht, ob man sich noch am Anfang oder in der Mitte oder am Ende des ganzen Werkes befindet; Philipp Emanuel's Hauptsätze könnten mit andern Worten oft eben so gut mittlere oder Nebensätze sein. Besonders fehlt die Stetigkeit der Stimmung und beim Abschluß des Ganzen jene lebhafte Steigerung, welche, indem sie das Tongefühl des Hörers sättigt, ihm zugleich die Empfindung giebt, daß jetzt das Ende des Ganzen mit innerer Nothwendigkeit eintreten müsse.

Von diesen Formfragen abgesehen, ist aber die Philipp Emanuel Bach'sche Sonate sehr interessant, und im ganzen Gepräge gegen seine Vorgänger entschieden neuartig. Noch mehr Befriedigung gewähren seine einzelnen, meist reizenden Rondos. — Philipp Emanuel hatte das traurige Schicksal, einer nicht verdienten fast gänzlichen Vergessenheit anheimzufallen. Man spricht wohl von ihm, aber fast Niemand spielt mehr seine Sachen; dieselben befinden sich gegenwärtig in dem fatalen Zirkel, daß sie nicht in neuen und billigen Ausgaben erscheinen, weil sie wenig begehrt sind, und daß man sie nicht viel begehrt, weil sie nicht, oder nur in theuren Gesammtausgaben zu haben sind.

Ebenso wie die Philipp Emanuel Bach'sche Sonate als eine Übergangs- oder Durchgangsform bezeichnet werden kann, welche die Musik Seb. Bach's mit der heutigen verbindet, so kann auch noch die folgende Jos. Haydn'sche Sonate zu dieser Durchgangsform gerechnet werden, wenigstens in so fern, als auch bei diesem fruchtbaren Komponisten, von welchem 34 Sonaten für Klavier allein bekannt sind, in der Mehrzahl derselben das Verhältnis der Sätze untereinander, ihre Zahl und eigentliche Bedeutung, noch nicht feststehen. Bald haben seine Sonaten ohne erkennbaren inneren Grund nur zwei, bald drei Sätze. Bald scheint das erste Allegro, bald das Finale, bald ein ausgebildeter mittlerer Satz zu fehlen. Oft schließt die Sonate mit einer Menuett, die doch sonst nur als Intermezzo gebraucht wird; und sehr oft steht das wirklich vorhandene Finale oder Rondo an Werth stark gegen die ersten Sätze zurück. Nur wenige Sonaten sind es, die drei völlig ausgebildete und an Werth und Wirkung sich ebenbürtige Sätze enthalten. Dieser Umstand ist um so auffallender, als Haydn in

seinen Streichquartetten und Symphonien die Sonatenform zu ganz fester Ausbildung und zweifelloser Gestaltung gebracht hat. — Daß Haydn's Sonaten von ungleichem Werth sind, erklärt sich übrigens aus seiner langen Lebenszeit (1732—1809): seine Jugend fällt in die Kindheit der Sonate, er fing an solche zu komponiren, als Philipp Emanuel Bach eben berühmt zu werden begann, und sein Tod fällt in das Jahr, wo Beethoven seine sechste, die Pastoral-Symphonie schuf und wo Mozart schon seit 18 Jahren gestorben war. Bei diesem Umstand und bei der großen Aneignungsgabe, die Haydn besaß, darf es nicht Wunder nehmen, wenn manche seiner Sonaten noch ganz altmodisch und primitiv, andere ganz bedeutend erscheinen; bei manchen der letzteren Art spürt man geradezu Beethoven'schen Einfluß, und auch die geforderte Klaviertechnik ist hier weit verschieden von seiner früheren. Leider kommt uns bei Verfolgung dieser Frage die Chronologie der Entstehung seiner Sonaten nicht zu Hilfe — wir wissen nichts von einer Ordnung, wie sie jetzt in den Gesammtausgaben der Beethoven'schen Sonaten feststeht und wie wir sie R. v. Köchel für Mozart verdanken; spekulative Verleger setzen die schönsten Sonaten an die Spitze und lassen die weniger bedeutenden nachfolgen, die Chronologie scheint geradezu umgestürzt.

Der Fortschritt der Haydn'schen Sonate gegenüber der Philipp Emanuel Bach'schen besteht zunächst in größerer Konsequenz der Stimmung, im Ganzen wie im Einzelnen. Bei Philipp Emanuel findet im geistreichen Spiel der Töne oft ein Abspringen der Gedanken statt, ohne daß ein neues Motiv recht zur Geltung käme; er erzeugt überhaupt noch keine eigentliche Stimmung, seine Sätze dringen nicht bis zum Herzen vor. Anders Haydn, der jedes einmal erfundene Motiv ausführt und daher den Hörer tiefer ergreift. Es ist auch Alles melodischer, singt und klingt mehr. In Bezug auf die Form hat jene Eigenschaft der Konsequenz die weitere Folge, daß die einzelnen Theile oder Stellen des Sonatensatzes schärfer auseinandertreten; erst bei Haydn finden wir in seinen größeren, wahrscheinlich späteren, Sonaten ausgebildete sogenannte Seitensätze, wie man den zweiten Hauptgedanken eines Satzes zu nennen pflegt. Hierdurch gewinnen die einzelnen Sätze der Sonate erst ausgebildete Gestalt, dramatisches Leben, höheres Interesse. Ferner tragen die Haydn'schen Motive mehr allgemeinen musikali-

schen Gehalt in sich, nicht gerade ausschließlich den des Klavierstücks. Schon hier findet man die Anfänge jenes ahnungsvollen Klangwesens, welches darin besteht, daß man hinter dem Klavier Effekte zu vernehmen glaubt, wie man sie zuweilen vom Streichquartett oder Orchester hört, und welches später bei Beethoven u. A. so sehr hervortritt, daß man es zum Vorwand genommen hat, Sonaten durch „Instrumentation" fürs Orchester zu bearbeiten.

Mitten in Haydn's Zeit, 24 Jahre nach seiner Geburt und 18 Jahre vor seinem Tode, fällt das Wirken und Schaffen eines Künstlers, der mit ihm an der weiteren Entwickelung der Sonate arbeitete und in gewisser Beziehung ihn übertroffen hat; es ist Wolfgang Amadeus Mozart. Dieses Meisters Kompositionsweise für das Klavier hat eigentlich einen anderen Grund und Boden gehabt, aus dem sie emporwuchs, als diejenige Haydn's. Während Letzterer sogleich auf Philipp Emanuel Bach geführt wurde, diesem sich anschloß, ihn fortsetzte, erweiterte, vertiefte, läßt sich die Abstammung der Mozart'schen Klavierkomposition aus einem andern Aste des Seb. Bach'schen Stammbaumes ableiten. Es ist besonders Johann Christian Bach (der sogenannte Londoner Bach), der elftgeborene Sohn des kinderreichen Sebastian, dessen gesangreichere, weniger figurirte Klavierbehandlung u. a. auch auf Mozart's Vater, Leopold Mozart, gewirkt, und welcher Klaviersonaten geschrieben hat, die mit jenen Johann Christian'schen viel mehr Verwandtes aufweisen, als mit den Philipp Emanuel'schen. Wolfgang Amadeus Mozart, obwohl später auch durch Philipp Emanuel Bach und Haydn beeinflußt, folgte doch jenen Spuren unbewußt, aber begreiflich entschiedener, denn die ersten Jugendeindrücke erhielt er von der Kunst seines Vaters und dann auf seinen vielen Reisen nach Wien, Paris, London, Italien, während Norddeutschland, wo vor Allen Philipp Emanuel Bach galt, erst in seinen letzten Lebensjahren von ihm besucht wurde.

Auch die Mozart'schen Sonaten sind ziemlich ungleich an Werth wie die Haydn'schen. Nicht zwar ist hier in solchem Maße die Lebenszeit bestimmend, denn dieselbe war, wie bekannt, kurz genug (1756—1791); auch entwickelte sich Mozart nicht so langsam wie Haydn, sondern trat schon im Knabenalter als fertiger Meister in die Kunstarena ein. Aber doch ist es natürlich, daß die in mittleren und späteren

Jahren komponirten Sonaten bedeutender sind als die der Jugendzeit entstammenden. Andererseits darf man annehmen, daß unter den 17 Sonaten für Klavier allein, die wir von ihm besitzen, mehrere für Schüler und Dilettanten geschrieben sind, daß man also nicht überall den strengen Maßstab des Fortschritts anlegen darf. Betrachten wir aber die in reiferen Jahren und in wirklicher Kunstabsicht geschriebenen Sonaten, so wird man das vorher über das Verhältnis zu Haydn und Philipp Emanuel Bach Gesagte bestätigt finden. Die warme herzgewinnende Melodie erobert sich einen festeren Platz und scheidet sich von der lebhaften Figuration oder den „Passagen“ völliger ab; sie wird zugleich einfacher, die Masse der Verzierungen oder melismatischen Figuren, wie Doppelschlag, Pralltriller, Mordent u. s. w., verliert sich: wie das Klavier selbst tonvoller, sein Klang andauernder und kräftiger wird, so entfaltet sich nun auch eine gehaltenere klangvollere Melodie. Und eben durch jene Scheidung des Melodischen von der Passage wird die Form reichhaltiger, klarer, durchsichtiger, der Organismus des Satzes interessanter, vollkommener. Und je mehr jenes singende Wesen besonders in dem mittleren Stück, dem Adagio oder Andante, sich ausbreiten und voll austönen kann, desto mehr entsteht das Bedürfnis, vorher und nachher, als ersten und letzten Satz, entschieden lebhafte Stücke im Allegro-Tempo dagegen zu stellen, in welchen sich wieder, in den sogenannten Seitensätzen, gesangs- oder „kantilenen“-mäßige Partien absondern. — Die Klavier-Sonate begnügte sich bis hieher, und Mozart einbegriffen, mit höchstens drei Sätzen; zu vier Sätzen stieg dieselbe erst unter Beethoven und seinen Zeitgenossen auf, während das Streichquartett und die Symphonie schon bei Haydn und Mozart vier Sätze enthielt. Von dieser Satzanzahl abgesehen ist aber unter Mozart jene Normalform für die Sonate erreicht, wie sie die Kompositions- und Allgemeine Musiklehre anzugeben pflegen. Alle ihre Bestandtheile sind nicht bloß angedeutet sondern ausgebildet, wenn auch immerhin einer noch bedeutenderen inneren und äußeren Entwickelung fähig. Es findet sich nichts Verschwommenes, Unbestimmtes mehr vor; jeder Theil, jede Stelle hat ihren festen Platz und ihre vollkommene Bedeutung in der Anordnung des Ganzen.

Bevor ich nun zu dem größten Sonatenmeister übergehe, muß ich noch eines Zeitgenossen und zeitweiligen Rivalen Mozart's ge-

denken, der an Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Solo-Sonate den letzteren überbietet, auch in Klavier-technischer Beziehung über ihn hinausgeht, und wenn er auch an rein musikalischem und geistigem Gehalt ihn nicht erreicht, doch auf die spätere Entwickelung einflußreich wird. Ich meine den Italiäner Muzio Clementi. Jene Fortschritte in der technischen Behandlung des Klaviers, die Clementi erzielt hat und welche sich am besten aus seinen Studienwerken, namentlich dem berühmten Gradus ad parnassum, entnehmen lassen, beruhen hauptsächlich auf größerer Dehnung der Hand, wodurch Zusammenklänge, Stimmführungen und Passagen möglich wurden, die man früher gemieden hatte und weder sich noch Anderen zumuthen mochte. Die sogenannte „Vollgriffigkeit" des Klaviersatzes, zuweilen schon mit Benutzung der gehobenen Dämpfung oder des Pedals, hat eben Clementi besonders gepflegt und eingeführt; ebenso bahnte er eine größere Kraft und Ausdauer des Handgelenks im Spiel von Oktaven und Sexten, sowie die Unabhängigkeit und Kraft der Finger in Terzenpassagen u. dgl. an. Wenn sich, was den Gehalt seiner Sonaten betrifft, im Allgemeinen eine gewisse Trockenheit nicht wegleugnen läßt, so muß man doch anerkennen, daß dieselbe in seinen späteren Werken (er hat uns nicht weniger als 64 Sonaten überliefert) nicht so groß ist als in den ersten. Auch darf man sich nicht zu sehr durch Mozart's Urtheil bestimmen lassen, der an seine Schwester harte Äußerungen über Clementi schrieb. Mozart lernte Clementi kennen, als dieser noch im Beginn seiner künstlerischen Ausbildung stand. Nun hat aber der 4 Jahre ältere Clementi Mozart noch um 41 Jahre überlebt, und man kann wohl annehmen, daß er in dieser langen Lebenszeit gelernt und an sich gebessert hat, um so mehr, als er selbst die Vorzüge des Mozart'schen Stiles sogleich anerkannt und sich warm darüber geäußert hat.

In der That findet man bei Vergleichung der in chronologischer Ordnung und nach Opuszahlen herausgekommenen Sonaten Clementi's, daß das große Gewicht, welches er zuerst auf seine technischen Errungenschaften legte, allmählich einer mehr künstlerischen, mitunter sogar poetisch intentirten Auffassung Platz macht; schreibt er doch zuletzt eine förmliche Programmsonate, betitelt »**Didone abbandonata**« (Die verlassene Dido). Freilich zeigt sich auch hier mehr guter Wille als Vermögen — ein etwas trockener Schul-

meisterstil ist Clementi bis ans Ende eigen, er lag einmal in seiner Natur und war nicht völlig zu überwinden. Merkwürdigerweise fällt dies gerade in solchen Werken am wenigsten auf, die er zu instruktiven Zwecken und für die Jugend geschrieben; er ist da, wie z. B. in den allerwärts fleißig von der Jugend gespielten Sonatinen Op. 36 ganz an seinem Platze und trifft den rechten Ton meist in vorzüglicher Weise.

In der Form der Sonate hat Clementi weder irgend eine Veränderung noch eine Erweiterung hervorgerufen, vielmehr die Mozart'sche streng eingehalten; mitunter ist sie eher noch knapper.

Wir gelangen nun zu dem Meister, der hinsichtlich der Instrumentalmusik alle vorausgegangene Entwickelung in sich aufgenommen, in der Sonate aber alle Vorgänger überflügelt hat, indem er, Form und künstlerische Idee in vollem Einklang erhaltend, jene durch sein höchst bedeutendes Eigenwesen in ungeahnter Weise vergeistigte: Ludwig van Beethoven.

Diejenige Abtheilung seiner Werke, welche die, ihrer Mehrzahl nach allbekannten, 30 Sonaten enthält (wobei die Schülersonatinen und Jugendprodukte des Meisters ausgeschlossen sind), bieten der Beobachtung ein so weites Feld, daß es aus Überfülle des Stoffes schwer ist, darüber in Kürze zu reden, namentlich auch deshalb, weil Beethoven in jedem seiner Werke ein Anderer, Neuer, ist, viel weniger als seine Vorgänger „Manier" an den Tag legt, und in so fern fast jeder allgemeinen Bemerkung spottet, als Vieles, was man über das Eine Werk sagen mag, auf ein anderes nicht paßt. Dennoch darf die geschichtliche Betrachtung vor dem immer erneuten, oft genug verunglückten Versuche nicht zurückschrecken, das Allgemeine oder Generelle auch hier aus dem Einzelnen oder Speciellen herauszusuchen und zu formuliren. Es ist dies um so nothwendiger, weil eben die unerhörte Vielseitigkeit Beethoven's Anlaß und scheinbare Rechtfertigung für alle möglichen künstlerischen und — unkünstlerischen Bestrebungen bietet. Bei ihm glaubt der Anhänger der klassischen Musik so gut seine Befriedigung und die Bestätigung seiner Überzeugungen zu finden als der verwegenste Neuromantiker; der Vertheidiger des Kunstgesetzes so gut wie der Leugner alles Gesetzlichen und der Anhänger der absolutesten individuellen Künstlerfreiheit. Haben diese Eigenschaften der Beethoven'schen Muse immer

etwas Räthselhaftes, Widerspruchsvolles verliehen, so liegt in ihnen gerade auch jene weltbezwingende Universalität, vermöge welcher Beethoven das größte Terrain erobert hat, das wohl je einem Instrumentalkomponisten zugefallen ist.

Versuche ich nun die Sache rein historisch zu fassen und die Frage zu beantworten: wie sich die Beethoven'sche Sonate im Allgemeinen zu der seiner Vorgänger und Zeitgenossen verhält, so muß ich zunächst konstatiren, worin sich der Form nach dieselbe von der früheren unterscheidet.

Es ist oft genug gesagt und nachgebetet worden, Beethoven habe die Form gesprengt und die Kunstregeln verachtet, was im Munde Jener, welche diese Weisheit ausposaunen, so viel heißen will, als: Beethoven habe Regeln und Form als etwas Drückendes, etwa als eine tyrannische Mode, empfunden, und durch seine Werke über den Haufen gestürzt, welche denn folgerichtig form- und regellos, nur durch ihren geistigen Gehalt imponirend sein müßten. Man kann nicht oft und eindringlich genug davor warnen, sich durch solche Phrasen bestechen und im besseren Urtheile beirren zu lassen. Wer Beethoven wirklich kennt, d. h. wer seine Werke in möglichster Vollständigkeit und mit künstlerisch durchgebildetem Blick geschaut und in sich aufgenommen hat, muß im Gegentheil in Betreff der Formgestaltung sagen: Niemals hat ein Tondichter einen feineren und strengeren Formensinn bewährt als Beethoven, keiner ist den Forderungen der Form so entschieden gerecht geworden als gerade er. Man darf freilich „Form" nicht mit „Schablone" verwechseln, deren Unterschied darin besteht, daß das Formgesetz sich mit dem besonderen Inhalte eines Kunstwerkes in vollkommenen Einklang zu bringen sucht, während die Schablone nach diesem Besonderen gar nicht fragt und in plumper Weise die entsprechende Ausgestaltung der Ideen verhindert oder verdirbt. Gerade in dem Feingefühl für das Besondere, für den Charakter im Ganzen, für Motive und Gedanken im Einzelnen des Kunstwerks, offenbart sich die außerordentliche Formkunst unseres Meisters, dem die Schablone nirgends etwas anhat, dessen künstlerischem Geiste sich immer die rechten Wege darbieten, um dem charakteristischen Inhalte seiner Werke die rechte, vollkommen passende äußere Gestalt zu geben. — Was aber die angebliche Verachtung der Satzregeln betrifft, so hat, Alles in Allem genommen, Beethoven

viel mehr Beweise geliefert, daß er sie anerkannte und befolgte, als vom Gegentheil. Einige Kühnheiten und Freiheiten, die ein Meister wie er sich erlauben durfte, verschwinden gänzlich gegenüber der Strenge des Satzes und dem Wohlklang, die sich im Allgemeinen in seinen Werken vorfinden. Und in diesem Sinne preist der Kenner die Sonaten von Beethoven nicht bloß als Produkte einer hoch und tief angelegten Natur und einer schwunghaften Phantasie, sondern auch als wahre und unvergängliche Muster streng künstlerischer Form.

Man pflegt in jener verkehrten Behauptung allerdings einen Unterschied zu betonen und sagt: in den ersten Sonaten herrsche die Form, dafür sprächen diese noch nicht den rechten Beethoven aus und seien jetzt veraltet; erst in den letzten Sonaten aber sei die Form überwunden und Beethoven's Eigenwesen trete hier in völliger Klarheit hervor. Dagegen läßt sich aber bemerken, daß diese Unterscheidung den ersten und den letzten Sonaten Gewalt anthut, die mittleren aber überspringt. Wer möchte wohl zu beweisen im Stande sein, daß z. B. die Sonate-Pathétique Op. 13 oder die Sonate in Es Op. 7 nicht recht Beethoven'sch seien; oder daß in den allerersten Sonaten Op. 2 Schablone herrsche; oder daß die letzten Sonaten schlechthin formlos seien? Ich glaube, daß selbst die vier letzten Sonaten, die Beethoven in seinen letzten so unglücklichen Lebensjahren geschrieben hat, nicht als Belege für angebliche Formlosigkeit gebraucht werden können; die Form ist dort für den ersten Blick nur nicht so bloßgelegt, nicht so durchsichtig. In den mittleren Sonaten aber decken sich bedeutender echt Beethoven'scher Inhalt und eine vollendete und klare Form so vollständig wie nur möglich.

Wenn nun mit jenem „Sprengen der Form" Vernünftiges nicht gesagt ist, vielmehr nur die Freiheit von der Schablone in Rede sein kann, so muß dagegen betont werden die Erweiterung, Bereicherung und Vollendung der Sonate, die wir Beethoven verdanken.

Unser Meister liebte es allerdings seinen Musikstücken mitunter eine größere Ausdehnung zu geben, als seine, die knappe kurz-

gefaßte Form bevorzugenden, Vorgänger auf fast allen Gebieten der Musik. Seine entweder schwungreicheren oder tiefer angelegten Hauptgedanken erforderten zumeist auch einen weiteren Spielraum zu ihrer Aus- und Durchführung. Nicht als ob Beethoven nicht manchmal auch recht knapp hätte sein können und wollen — es kam ihm eben immer, oder doch je mehr er sich selbst entwickelte, auf die Grundidee des Stücks an, ob es ein stolzer hoher Bau, oder eine leichte und graziöse Gestaltung werden sollte.

Mit dieser Erweiterung hängt eben auch die Bereicherung zusammen. Sein erfindungsreiches Genie führte ihm immer neues, in den Rahmen seines Stückes vollkommen passendes Gedanken-Material zu; und so finden wir bei ihm erstens oft Zwischenglieder, Episoden, die, zwischen die Hauptgedanken eingeschoben, stets charakteristisch sind und doch keineswegs die letzteren nebenaus drängen, vielmehr sie heben und tragen helfen. Zweitens gestaltete er die nach dem ersten Satztheil folgende „Durchführung" kontrapunktisch und modulatorisch, d. h. im Tonartwechsel, bedeutender, vielseitiger, und verlegte meistens den Kulminationspunkt des Aufschwunges dorthin. Drittens verlängert Beethoven die Satzabschlüsse durch mehrfache Koda's oder Anhänge, welche den Stücken einen gesättigteren Ausklang verleihen. Diese Koda's sind es nicht selten, welche seinen Sonatenstil am schärfsten von dem seiner Vorgänger unterscheiden, die ihre Sätze oft sehr kurz abbrechen, als fürchteten sie etwas Unnöthiges beizufügen. Ferner dürfte Beethoven es gewesen sein, der zuerst der Klaviersonate einen vierten Satz gab, indem er die im Quartett und in der Symphonie längst übliche Menuett auch in die Klaviersonate aufnahm, aber nicht wie Haydn als Finale, sondern als zweiten oder dritten Satz. Er ersetzte aber auch diese etwas altmodische Tanzform häufiger durch das lebendigere Scherzo, in welchem der Humor, der ihm besonders eigen war, sich entfalten durfte. So schon in zwei der drei ersten Sonaten Op. 2. Übrigens war die Menuett schon längst keine echte mehr und hatte bloß den $^3/_4$-Takt derselben beibehalten. Wie nun Beethoven stets ein Feind der Schablone war, führte er auch manchmal dieses humoristische Element in den Andante-Satz ein und ließ dann

das Scherzo weg, wie in der G-Dur-Sonate Op. 31; oder er verlieh der Menuett den Charakter eines gemüthvollen Gegensatzes, wie z. B. in der Es-Dur-Sonate Op. 31. Oder er gab dem Scherzosatze trotz schnellem Tempo und 3/4-Takt ein phantastisch-ernstes Wesen, wobei dann das Adagio ganz in Wegfall kam, wie in den Sonaten in F-Dur Op. 10 und E-Dur Op. 14. Oder er stellt Variationen an die Spitze der Sonate, wie in der in As Op. 26 u. s. w. Man ersieht aus alledem, daß Beethoven auch in der Anzahl und Beschaffenheit der Stücke einer Sonate der künstlerischen Freiheit Raum genug ließ. — Gewisse Neuerungen und Freiheiten, die Beethoven in der Modulationsordnung einführte, will ich hier nicht näher behandeln, weil sie zu sehr in das Technische des Satzes einschlagen.

In so fern nun Beethoven seinen Sonaten den bedeutendsten Gehalt, die größte, strengste und zugleich freieste Form gab, muß er allerdings auch als Vollender der Sonatenform angesehen werden. Wie sich bald zeigen wird, haben seine begabtesten Nachfolger ihn hier nicht erreichen, geschweige übertreffen können.

Obwohl nun über den Gehalt der Beethoven'schen Sonaten, über die Natur des Meisters, die seinen Werken diesen Gehalt verlieh, über das Verhältnis der ersten, mittleren und letzten Sonaten, noch unendlich viel zu sagen wäre, so muß ich für diesmal doch von ihm Abschied nehmen und mich zu den Werken einiger Zeitgenossen und Nachfolger wenden.

Betrachten wir zunächst die Sonaten von C. M. v. Weber, der 16 Jahre nach Beethoven geboren und ein Jahr vor ihm gestorben ist, so finden wir darin zwar große äußere Brillanz, nach Seite der Klaviertechnik noch weitere Anforderungen an den Spieler, auch herrliche Klangwirkungen und nicht selten einzelne Motive von ausgezeichneter Schönheit. Aber im Ganzen kann sich Weber weder an durchgängigem Adel noch an Mannichfaltigkeit der Erfindung, überhaupt nicht an Reinheit der künstlerischen Intentionen mit Beethoven messen. Ein gewisses kokettes Wesen stört nicht selten in sonst sehr interessanten Werken.

Auch der Liederkönig Fr. Schubert, 27 Jahre später geboren

und ein Jahr nach Beethoven gestorben, hat durch eine Reihe von Sonaten für Klavier allein die Kunst bereichert. Sie tragen, wie die Mehrzahl seiner Werke, den Stempel des durchaus originellen und genialen Künstlers an sich; und was die Erfindung betrifft, so steht er weit über Weber, und Beethoven fast gleich da. Besonders ist es seine reizvolle Melodik, in Folge deren er sich keck neben Beethoven stellen darf und ein Liebling der besten Musikkreise geworden ist. Aber nicht allein stehen bei ihm neben dem Schönsten nicht selten flache und unbedeutende Stellen, auch in der Form kann man ihm Vollendung nicht zusprechen. Große Längen, die oft auf bloßer in andere Tonarten transponirter Wiederholung schon vorgekommener Stellen beruhen, finden sich häufig. Es hat ihm leider an Selbstkritik gefehlt. Er folgte blindlings seiner Inspiration: was er einmal hingeschrieben, das stand fest und wurde von keiner Feile berührt. In kürzeren kleineren Gebilden ist es zwar möglich, gleich auf den ersten Wurf etwas schlechthin Vollendetes zu schaffen; aber bei der Sonate, die aus so vielen Theilen besteht und wo die Forderung der Eurhythmie, oder des schönen Verhältnisses der Theile untereinander, eine nicht zu beseitigende ist, da muß ein besonnenes Abwägen und kritisches Betrachten seitens des Autors bei dem Entwurf und bei der Ausführung mitwirken, wenn etwas Vollkommenes entstehen soll.

Die 5 Sonaten (4 zweihändige, 1 vierhändige) des gegen Beethoven um 8 Jahre jüngeren und 10 Jahre nach ihm gestorbenen Johann Nepomuk Hummel, der noch ein direkter Schüler von Mozart war, lassen bei großer Formgewandtheit und einer gewissen Anmuth der Melodien von vorn herein doch die eigentliche geniale Inspiration vermissen; sie sind „gemacht“, das innere Leben in denselben ist gering, das äußerliche Passagenwerk überwiegt, und wo der Autor bestrebt ist großartig zu sein, da wird er häufig schwülstig.

Ein sehr fruchtbarer Sonaten-Komponist war der Etuden-Meister J. B. Cramer, Schüler Clementi's (1771—1858), besonders in London thätig und auch daselbst gestorben. Er hat über hundert Klaviersonaten geschrieben, die aber bereits vergessen

und im Musikalienhandel bis auf eine sehr kleine Zahl nicht mehr leicht zu haben sind. Dieses harte Schicksal ist nur zum Theil von Cramer selbst verschuldet. Es sind unter dieser Masse viele sehr gediegene, hübsche, liebenswürdige Sonaten, die man noch jetzt mit Vergnügen spielen und hören würde; daneben aber auch freilich solche, von denen man kaum begreift, wie ihr Autor sie veröffentlichen mochte. Die einfachste und sicherste Erklärung für Letzteres wird wohl die sein, daß der sehr gesuchte Londoner Klavierlehrer in England einen guten Markt für seine Werke fand und daß er dadurch verleitet ward, die Rücksicht für die Unsterblichkeit nebenaus zu setzen.

Im Allgemeinen war das Verhältnis in der Sonaten-Produktion in den 30er und 40er Jahren dieses Jahrhunderts mehr ein quantitativ als qualitativ bedeutendes — es trat eine große Verflachung ein. Zwei einer jüngeren Generation angehörende Meister hätten vielleicht das Zeug dazu gehabt, die Klaviersonate wieder zu Ehren zu bringen: Mendelssohn und Schumann. Aber der Erstere machte nur in seinen Jugendjahren Kompositionsversuche auf diesem Felde, die er später nicht wiederholt hat. Von Schumann besitzen wir zwei Sonaten, die als kostbare Edelsteine in der Kette seiner Klavierwerke betrachtet werden. Es steckt in ihnen sicherlich viel neuartiger und poetisch-musikalischer Stoff. Aber dieses Neue will sich mit der Sonatenform nicht recht vertragen, diese sich jenem nicht recht bequemen. Die Sonatenform fordert unbedingt verschiedenartigen Inhalt, Wechsel der Stimmungen, Gegensätzliches innerhalb eines einzigen Satzes. Aber Schumann kann sich, seiner mehr lyrischen Natur zufolge, einer einmal angeschlagenen Stimmung nicht mehr entziehen. Er steigert dieselbe wohl und vertieft sie, hebt und trägt sie aber nicht durch Gegensätze. Diese Kompositionsart ist mehr verwandt mit Seb. Bach als mit Beethoven. Mit diesem Zurückkehren bis auf Seb. Bach von Seite des letzten hochbegabten Instrumental-Komponisten der jüngst vergangenen Zeit scheint der Kreis der Entwickelung für die Sonate geschlossen — die gegenwärtigen Künstler wissen mit ihr nichts Rechtes mehr anzufangen, sie hat sich ausgelebt. Aber

die Werke, welche innerhalb jener Entwickelungszeit geschaffen worden sind, bilden einen Theil der Kunst, der noch lange Genuß gewähren, und noch lange Veranlassung zum Studium und zur historischen Betrachtung bieten wird.

Peter Cornelius.

Von

Hermann Kretzschmar.

20.

Peter Cornelius.

Von

H. Kretzschmar.

Wenn man den Namen Peter Cornelius nennt, so denkt Jedermann an die apokalyptischen Reiter und an den großen Maler, der diesen Namen führt. Von ihm soll hier nicht die Rede sein, wohl aber von seinem Neffen, dem Dichterkomponisten — und zwar im Hinblick auf seine Lieder und Chorwerke. Mit seiner stillsinnigen, hingebenden und in sich fertigen Natur gehört er unter die erfreulichsten Erscheinungen der Künstlergeschichte, unter die originellen und lehrreichen sofern man die Form seiner Werke in Betracht zieht. Aus manchen Gründen, — weil man ihn für einen Parteimann gehalten hat, weil er verhältnismäßig nur wenig veröffentlicht hat, und weil seine Kompositionen zum Theil ungewohnte Schwierigkeiten für die Ausführung bieten, ist er im großen Publikum nicht so bekannt geworden wie er es verdiente. Liszt hielt viel auf ihn, näherstehende Freunde, namentlich der allertrefflichste Riedel haben seine Kompositionen in die Koncerte einzuführen versucht, musikalische Zeitschriften haben sie zuweilen besprochen.*) Es sei mir erlaubt mich

*) Eine eingehende Kritik über die ersten elf Hefte veröffentlichte Herr Dr. F. Stade im Musikalischen Wochenblatt.

diesen Bemühungen hier anschließen zu dürfen. Wenn ich dies gerade an dieser Stelle thue, so geschieht es in der Überzeugung, daß Cornelius ein Mann für diejenigen Kreise ist, in denen Geduld genug vorhanden um „musikalische Vorträge" zu lesen.

Peter Cornelius wurde am Weihnachtsabend des Jahres 1824 zu Mainz geboren. Sein Vater war ein angesehenes Mitglied des dortigen Schauspiels. Auch der Sohn sollte die theatralische Laufbahn betreten und wurde in sehr jungen Jahren bereits dafür vorbereitet. Er verdankt diesem Umstande eine frühzeitige und gründliche Einführung in die poetische Litteratur. Dabei wurden nicht bloß die Dramatiker berücksichtigt: auch von der besten Lyrik älterer und neuer deutscher Dichter nahm er bereits als Knabe sehr viel in sich auf und schwärmte namentlich für Goethe. Die Musik wurde zwar sehr eifrig aber doch nur nebenher betrieben. Erst nach des Vaters Tode wendete er sich derselben ganz zu. Nachdem er in Berlin seine theoretische Schule bei Dehn durchgemacht, hielt er sich längere Zeit in Weimar auf, wo er zu den Vertrauten Liszt's gehörte. Als dieser fortgezogen, wandte sich Cornelius nach Wien, von wo er durch Wagner's Veranlassung im Jahre 1865 nach München berufen wurde. Als Lehrer der dortigen königlichen Musikschule starb er im Sommer des Jahres 1874, gerade als er sich zur Wiederherstellung seiner Gesundheit in seiner und seiner Gattin Vaterstadt befand.

Schon in diese kurze Skizze von Cornelius' äußerem Lebensgange sind die Namen der Männer verflochten, welche gewöhnlich als die Häupter der „neuromantischen" Gruppe bezeichnet werden. Sie haben auch künstlerisch stark auf Cornelius eingewirkt. Gleichwohl darf man sich ihn durchaus nicht als einen der landläufigen Parteigänger mit überspannten Ideen und schwachen Kenntnissen vorstellen, wie sie in der Vorstellung vieler Musikfreunde leben, die allen den instrumentalen Lebenszeichen, welche sich von jener Stelle her geäußert haben, keinen Geschmack abgewinnen können. Cornelius kam mit einer großen Reife nach Weimar, die ihn befähigte die Vorzüge und die Schwächen, die er dort fand, zu unterscheiden. Die Sympathien für die Neuromantiker, welche er gewann und als Schriftsteller, Übersetzer und Bearbeiter vielfach thatsächlich bewies, konnten dem was er gelernt hatte, keinen Eintrag thun. Und das war ein Bedeutendes, wie der erste Blick auf seine Chor-

kompositionen (a capella) ergiebt, die eine sinnreiche und lebendige Kontrapunktik innerhalb eines sehr freien und beweglichen Modulationssystems und in farbenreichen Harmonien durchführen und die in dieser Beziehung neu und unvergleichlich sind. Ein Komponist, der in den Hochfluthen der Stimmung die Stimmen so zu halten weiß, daß sie sich mit Lust und Freude im Elemente wiegen und tummeln, gehört zur Partei der guten Musiker und muß redlich gearbeitet haben. Cornelius schrieb viel und veröffentlichte wenig. Es ist von ihm ein großer Vorrath von Kammermusik, von breit angelegten Chorwerken: zwölfstimmige Messen u. dergl. geschrieben worden, die er alle nur als Schul- und Übungsarbeiten ansah. Seine Bescheidenheit ging so weit, daß er sich noch in seiner letzten Lebenszeit nicht für einen rechten, vollen Musiker halten wollte, weil seine erste musikalische Erziehung im Elternhause nicht ganz vollkommen gewesen wäre. Und doch rühmt Cornelius, daß er frühzeitig habe musikalisch denken lernen und die Zeit nicht mehr wisse, wo er nicht „jede Accordfolge nur dem innern Ohr vernehmlich hätte hören können."*) Er erhielt früh Klavier- und Gesangsunterricht, letzteren bei dem Theaterchoristen Scharrer, der in Mainz erfolgreich Schule machte und manche Sänger und Sängerinnen erzog, welche mit Erfolg das Theater betraten. Viel verdankte er auch dem seiner Zeit durch seine Kompositionen und namentlich sein Violinspiel bedeutenden Joseph Panny, der in Mainz leider ein so unglückliches Ende fand, und dem bekannten nachmaligen Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser. Die Familienabende waren „reich an musikalischen Eindrücken; im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Andacht und Inbrunst am Klavier gesungen und das reiche Opernrepertoire einer damals vorzüglichen Bühne, an welcher Alles, was in Deutschland Namen hatte, zu Gaste sang, neben oft sehr begabten Mitgliedern, versetzte den Knaben früh in jene künstlerische Atmosphäre, welche manches feiner erzogene Talent oft erst spät erstrebt und einathmet." Für die Melodien und Lieder, welche in ihm aufwachten, suchte er sich in diesem Kreise die Sänger und Spieler zusammen, „man hörte doch darauf und ließ . . . nach einigem Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig." In seinem 16. Jahre

*) Bekenntnisse, Musikalisches Wochenblatt, Jahrg. 1874.

durfte er als letzter der zwölf zweiten Geigen des durch Engländer verstärkten Mainzer Orchesters einen Ausflug der deutschen Oper nach London mitmachen, wo er jeden Abend klassische deutsche Werke mit ausgezeichneter Solobesetzung hörte, mit einem Staudigl, Tichatschek, einer Stöcke-Heinefetter. Das waren gewiß Vortheile, welche Cornelius vor vielen Musikern voraus hatte. Das Loos, auf keinem Instrument einen soliden Grund gelegt und in der Komposition lange Zeit ohne System experimentirt zu haben, theilt er mit der Mehrzahl der Tonkünstler, welche erst in den reiferen Jünglingsjahren sich für die Musik entschieden haben. Auch dieser Entwickelungsgang hat etwas für sich: er bewahrt vor einem rein äußerlichen Verhältnisse zur Kunst, in welchem Manche von Denen stecken bleiben, welche den Meisterwerken vor der Zeit des Verständnisses nahe getreten sind. Berlioz, Schumann, Wagner sind auf ihm große Komponisten geworden und unter den Dirigenten und ausführenden Musikern der Gegenwart haben ihn Viele gemacht, die sich durch Frische und Anregungskraft auszeichnen.

Cornelius hat das Theater wirklich betreten — in Wiesbaden. R. Pohl*) sagt, der Versuch sei nicht günstig ausgefallen. Cornelius selbst erzählt, daß er in der Wiedergenesungszeit von einem schweren Nervenleiden über sein Schwanken zwischen zwei schweren Künsten ernstlich nachgedacht und mit Schmerz dem Ideal dramatischer Künstler zu werden entsagt und ausschließlich die Musik gewählt habe, „nicht ohne den tröstlichen Zielgedanken als dramatischer Autor, als Komponist „komischer Opern“ mit der Bühne in engster Beziehung zu bleiben.“ Der Vater starb, ehe der Sohn ihm das Geheimnis anvertrauen konnte. Sein großer Onkel übernahm die Sorge für des jungen neunzehnjährigen Cornelius musikalische Ausbildung, welcher nun S. W. Dehn's Schüler wurde. Dieser, unter den zahlreichen Theoretikern, welche von der Rechtswissenschaft zur Tonkunst übergetreten sind, einer der hervorragendsten, hatte damals gerade die Höhe seiner Laufbahn erreicht, war zum Königlichen Professor und zum Kustos der musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek in Berlin ernannt worden und galt als einer der ersten Lehrer in der Komposition, in der unter anderen zu seinen Schülern zählen Männer wie: Kiel, Bargiel,

*) Neue Zeitschrift f. Musik. 70. Bd., 576.

Kullak, Bernhard Scholz. Sein Unterricht legte das Hauptgewicht auf den Kontrapunkt, die unerläßliche und leider zu oft vernachlässigte Grundlage aller Kompositionsthätigkeit. Cornelius machte diese Lehre sehr gründlich durch in zwei Perioden, deren erste drei Jahre lang ohne alle Unterbrechung dauerte und mit einem „Lehrbrief" Abschluß fand, den ihm Friedrich Schneider in Dessau „über einen Pack Sonaten, Streichquartette, Stabat mater, Miserere, Trio, Quintett für Klavier mit Saiteninstrumenten ꝛc." ausstellte. Zwischen beiden lag eine Zeit der freien Versuche, welche direkt auf eine „komische Oper" lossteuerten, und — unglücklicher Liebe und Herzenserfahrungen, welche in Gedichten ihren künstlerischen Ausdruck fanden. Als wieder Ruhe eingetreten war, begannen die Studien bei Dehn aufs Neue, der ihn endlich „nach einigen zwölfstimmigen Chören und einem Kanon für acht Stimmen, wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt", entließ. Solche kleine Kunststücke wie diesen Kanon wußte Dehn, einer der eifrigsten Herolde der niederländischen Schule, als Mittel zum Zwecke zu schätzen. Wir werden sehen, daß sich davon auf seinen Schüler Cornelius eine Art Passion übertrug.

An die Öffentlichkeit trat Cornelius während seiner Berliner Zeit, nur einmal mit einer Hymne, welcher er zur Bewillkommnung seines aus Italien heimkehrenden Onkels gedichtet und komponirt hatte. Unter Wieprecht's Leitung sangen dieselbe „manche Väter von Siegern bei Gravelotte und Sedan." Sie „gefiel dem Alten — das war jedenfalls das Beste dran."

Im Jahre 1852 reiste Cornelius von Berlin nach Weimar. Er wollte nur einen Ausflug machen, um einmal die Wagner'schen Werke ordentlich kennen zu lernen und sich nebenbei von Liszt ein Urtheil über seine Kompositionen zu erbitten. Aus der kurzen Reise wurde ein Aufenthalt von sieben Jahren. Wie „mit einem Zauberschlag" berührt, entschied er sich augenblicklich nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern zu bleiben. Hier war Künstlerluft, in ihr das Leben lachend, leicht und mühenswerth.

Man hat viel von einer Weimar'schen Schule gesprochen. Im eigentlichen Sinne dieses Wortes hat eine solche nicht existirt. Von Hause aus gab es in Weimar keine Principien und Theorien, durch die man sich von der übrigen Musikwelt unterscheiden wollte. Es war lediglich Liszt's Persönlichkeit, seine flotte, feurige und weit-

herzige Art in musikalischen und künstlerischen Dingen zu empfinden und zu urtheilen, welche sich in dem Kreise junger Talente, die sich seit 1848 in Weimar sammelten, kundgab. Ähnlich, aber um etliche Grade stärker als in Schumann's Davidsbündlerei, war es ein studentischer Geist, der das dortige Thun und Treiben kennzeichnete. Man wollte und wußte sich frei von Vorurtheilen, nahm das Leben, wo man es fand, man stellte die Poesie über die Formen und Traditionen, verzieh der Ursprünglichkeit etwaige Unarten und schwieg über ihre Verirrungen.

Das ging manchmal etwas weit: Wer z. B. Liszt's Arbeit über Berlioz und seine Haroldsymphonie liest, muß den Eindruck haben, als ob in Weimar auch der letzte Satz dieses Werkes, das Geschmackloseste, was weit und breit zu finden ist, goutirt worden sei. Daß sich die Weimar'schen Wagner's annahmen, wird ihnen die Kunstgeschichte jederzeit zu danken haben. War aber das Gebahren immer etwas burschikos, zuweilen renommistisch gewesen, so wurde es geradezu unleidlich und gemeingefährlich, als einige Exaltirte des Liszt'schen Kreises sich auch der Wagner'schen Bilderstürmerei anschlossen und den Versuch machten dessen extravagante Einfälle über die Werthlosigkeit der Einzelkünste zu Dogmen zu erheben. Erst und hauptsächlich mit diesen Ausschreitungen setzte sich in der Öffentlichkeit der Begriff einer Weimar'schen Schule fest. Für dieselben war aber die Gesammtheit der dort versammelten Künstler so wenig verantwortlich, als sie in anderer Beziehung einen Gewissenszwang ausübte. Nicht einmal die Produktion, die von dort ausging, zeigt ein einheitliches Gepräge. Liszt schrieb seine symphonischen Dichtungen. Daneben vertrugen sich Raff'sche Ouverturen, Suiten und Symphonien, und unser Cornelius schrieb einen Pack Messen und andere geistliche Stücke alter Observanz — das hatte ihm Liszt selbst gerathen.

Es lebte allerdings in Cornelius ein tiefer, ernster religiöser Sinn und für die Geschichte des christlichen Heilands bewahrte er zeitlebens die reine, wunderbare Anhänglichkeit eines Kinderherzens. Dafür liegt das schönste Zeugnis vor in seinen Weihnachtsliedern, die später geschrieben und als Op. 8 veröffentlicht wurden. Die übrigen musikalischen Arbeiten der Weimar'schen Zeit bestehen in sechs Heften Liedern und einer komischen Oper „Der Barbier von Bagdad". Neben her gingen schriftstellerische Arbeiten, Übersetzungen

von Liszt'schen Vorreden, Berlioz'schen Operntexten und Zeitungsaufsätze zum Verständnisse und Schutz neuer Werke — den Trutz überließ er Anderen. Auch in der folgenden Zeit hat Cornelius diese Thätigkeit nicht aufgegeben: In Wien schrieb er viele Artikel über Wagner, welche auch bei Gegnern Billigung und Sympathie fanden: in München übernahm er unter anderem die Neubearbeitung des Textes zu der von Pelletan und Damcke veranstalteten Ausgabe von Gluck's Werken. Es war auf diesem Gebiete, wo er zuerst Zeichen äußerer Anerkennung fand, die zu wiederholten Malen in Anerbieten von Redaktionsstellen bestand.

Dem Komponisten Cornelius brachte Weimar zweierlei: Freiheit vom Schulzwang, 'den er in Berlin nicht los werden konnte, und das Arbeitsgebiet, das sich für seine Individualität schickte. Diese konnte bei den Berliner Sonaten und Kammermusiken ihrer selbst nicht recht froh werden. Es lag in seiner ganzen Erziehung, daß die Musik in ihm nicht als etwas Selbständiges lebte. In Weimar verlangte dies Niemand, man ließ im Gegentheil in aller Musikbehandlung die Poesie vorwalten und somit brauchte auch Cornelius nicht den Poeten hinter dem Musiker zu verstecken. Beide in ihm vereinigten sich zu einer Reihe von kleinen Leistungen, die eben so vollkommen fertig und natürlich erscheinen, wie sie ohne Absichtlichkeit und gelegentlich entstanden. Er selbst erzählt so hübsch von dem Momente, „wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache zuerst in der höchst zerbrechlichen Scherbe meines guten Gemüthes zu lieblichem Bunde vereinigten", daß wir seine Worte anführen wollen:

„Weit, weit von Weimar*) find' ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin. Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn später, vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war .... unter großen

*) Nach Pohl in dem Familienkreise des Dichters Friedrich Rückert.

Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebahren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Op. 1 war da."

Das Heft ist bei B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen. Wie sie vorliegen sind die sechs Lieder freilich nicht Briefe: Man kann kaum etwas Persönliches zwischen Schreiber und Empfänger herausdeuten und würde solche Sachen, durch welche ein Künstler Jemandem eine kleine Aufmerksamkeit erweist, nach neuerem Brauche Albumblätter nennen. Der Dichterkomponist schenkt seiner Freundin kleine herzige Gedanken von einem „Veilchen", das sich selbst schildert, erzählt in einem „Wiegenlied" wie ein Vöglein, ein Schiffchen und die Sonne ihre Nachtruhe suchen, giebt ihr in „Nachts" ein artiges Mittel an, wie man einschlafen kann, und schließt den Cyklus mit der Frage „Denkst du an mich?" Eine Nummer (4) „Der Schmetterling" legt bei dem Liebchen Fürbitte für einen Schmetterling ein, daß er sie umschweben und umflattern dürfe. Wenn er weggegangen, will der Dichter seinen Platz einnehmen. Dieses eine Stück ist man geneigt schnell wegzulegen, weil am Anfang eine Satzverkürzung eine unbequeme Unverständlichkeit verursacht. Im Übrigen kann der Dichter Cornelius mit seinen Gedanken und Versen sich gar wohl sehen lassen: Das ist alles kurz und ungekünstelt und darum sehr ansprechend. Geben wir eine Probe:

„Untreu" (Nr. 1) lautet:

Mein Lied ist klein,
Braucht wenig Platz:
Ich nannte mein
Viellieben Schatz.
Ich sing es scheu
Und leise nur:
Er schwur' mir Treu —
Und brach den Schwur,
Auf immer floh'n
Mich Glück und Fried':
Da habt Ihr schon
Das End' vom Lied.

Nr. 2: (Veilchen)

Zu dem Duft,
Der da würzt die Lenzesluft,
Spend' ich Veilchen
Auch mein Theilchen.
Von dem Sang,
Der zum Blumenlob erklang,
Ward mir Veilchen
Auch manch' Zeilchen.
Und im Grün,
Wenn die schönsten Blumen blüh'n,
Blüh' ich Veilchen
Auch ein Weilchen.

Ebenso schlicht ist die Musik, die Cornelius zu diesen Texten komponirt hat. Es sind zarte, leichte Kindermelodien, die aufs Anspruchloseste mit dem Texte gehen und ihm nur ein wenig nachhelfen wollen, stellenweise begnügen sie sich Takte lang mit einem einzigen Ton der rhythmisch hingesprochen wird, und im Klaviere klingen zwei bescheidene Accorde dazu: Nur zweimal in dem ganzen Hefte kommen Wiederholungen einer Gesangphrase vor. Zuweilen hat das Klavier eine kleine Nachahmung oder ein Nachspiel selbständig. Einer Eigenthümlichkeit, die er in vielen Liedern zeigt, begegnen wir schon hier: es ist das Verklingen des Gesanges auf einem, oft durch mehrere Takte ausgehaltenen Schlußtone.

Wer nur dies eine Heftchen durchsieht, sagt sich, daß er ein liebenswürdiges Talent kennen gelernt und einen neuen Bekannten gefunden hat, der unter die alten Lieblinge ungefähr dorthin paßt, wo Karl Reinecke und W. Taubert stehen. Die Lieder sind auch für sehr kleine Stimmen zugänglich: der Umfang, den sie verlangen, ist eine Sext und eine Oktave. Gedacht hat sich der Komponist einen Mezzosopran, sie sind aber leicht zu transponiren und vertragen dies.

Einen viel entschiedeneren Briefcharakter als dieses Op. 1 tragen die vier Lieder des 15. Heftes. Sie sind „Bertha" gewidmet, der nachmaligen Gattin des Komponisten, und enthalten gleichsam die Dokumente seiner Werbung, in der er ein sehr präcises Verfahren eingeschlagen hat. Denn er beginnt gleich mit dem Antrag: „Sei mein". Darauf folgt die Begründung Nr. 2 und 3: „Ich hab' Dich so lieb und nur mit Dir ist die Welt mir schön" — und Schluß. — Nr. 4: Ausblick auf Brautklang und Hochzeitsmusik. — Es versteht sich, daß Cornelius auch die Worte zu diesem anmuthigen musikalischen Freierstückchen geschrieben hat. Sie kennzeichnen ihn als einen Lyriker ersten Ranges, von Goethe'scher Plastik, eigen durch die Gewohnheit, seine Gedanken und Stimmungen in die Natur zu übertragen, an Vöglein, Blumen, Perlen, Sternen, Winden und Wellen die Stärke seiner Gefühle zu messen, als einen Virtuosen in der Beschaulichkeit, der bei dem ersten besten Kerzenlicht sich sofort in den Lichterglanz verliert, der den Tag seines höchsten Glückes bescheinen wird. Eines dieser Lieder nähert sich der Weise der Minnesänger:

Die Blümlein auf der Heide,
Sie blühen mir zum Leide,
Der Dich verlassen mußt';
Nur wenn vereint wir Beide
Uns ruhen Brust an Brust,
Dann blühen mir zur Lust
Die Blümlein auf der Heide.

Die Vögelein im Hage,
Sie singen lauter Klage,
Weil Du, mein Lieb, nicht hie;
Doch eine Wundersage,
Wenn Gott Dich mir verlieh,
Voll Jubel singen sie,
Die Vöglein in dem Hage.

Die Stern' auf Himmelswegen
Führ'n Lieb der Lieb entgegen,
Dann Heideblümelein,
Dann blüht ihr mir zum Segen,
Dann Vöglein stimmet ein,
Daß strahlend schauen drein
Die Stern' auf Himmelswegen.

Die Komposition der Lieder ist vorwiegend die strophische; Cornelius liebt aber die Hauptmelodie in den Versen zu variiren und wird so dem Wechsel der Bilder gerecht, ohne die Grundstimmung vergessen zu lassen. Er mag nichts am Wege übersehen, was eigenartig und schön ist und verliert dabei doch nicht das Ziel aus dem Auge. Als in dem eben aufgeführten Gedichte die Sterne erscheinen, macht er Halt: das Auge wendet sich, die führende F-dur-Tonart wird ganz plötzlich von einem E-dur abgelöst, die Stimme singt im breiten Rhythmus feierlich und fromm. In den Bässen jedoch klingt das bewegte Wandermotiv leicht fort, um zur rechten Zeit wieder an die Spitze treten zu können. Er hat sichs nicht versagen können, ganz am Schlusse der Komposition den Sternen „auf Himmelswegen" nochmals verehrend zuzublicken. Hier besteht die Ovation aus einem eingeschobenen Dreivierteltakt — der Hauptrhythmus ist $^2/_4$ — in einem seiner langgezogenen Abschiedstöne und einem kleinen harmonischen Seitensprung. Daß diese Rücksicht auf die Details ein ungemein sauberes Arbeiten, ein Feilen und Difteln verlangt, ist klar: sie kann leicht in ein äußerliches Illustriren ausarten. Von diesen unterscheidet sich die Cornelius'sche Kompositionsweise wie der Organismus vom Konglomerat. Was ihn die Gefahren einer bloßen musikalischen Randbemerkerei vermeiden ließ, war Vertiefung und Kontrapunkt. Unserem Cornelius gefiel gar Vieles an den Stürmern und Manches sah er ihnen ab: ihre Frische, ihre Aufgewecktheit, ihre Schwärmerei klang in seinem eigenen Innern an und richtete ihn auf von der Niedergeschlagenheit und dem übeln Eindruck der steifen Etikette, den ihm die Berliner Musik jener Zeit

verursacht hatte. Er eignete sich die geistreiche Lebendigkeit der Neuromantiker an und behielt das tiefe und große Schönheitsgefühl, welches ihm in der frühen Jugend in Fleisch und Blut übergegangen war. Seine Lieder haben keine hervortretenden musikalischen Züge von der Art anderer großer Meister, wie z. B. Brahms, aber sie sind doch dadurch so anziehend, daß in ihnen die Sorgfalt für die Einzelheiten und der Reichthum an kleinen Einfällen vereinigt erscheint mit dem reifen und abgeklärten Sinne für Maß und Harmonie des Ganzen, welcher seinem ganzen Temperamente entsprach. Dies war jederzeit dem Zarten, Weichen und Weiblichen zugeneigt und zeigt sich in den hier in Betracht gezogenen Gesängen ganz besonders von dieser Seite. So viel Veranlassung zu Jubel und Lust vorhanden sein mag, der Komponist scheut sich augenscheinlich als ein Aufgeregter von dannen zu gehen, und immer wird der laute Ton am Schlusse gedämpft: er lenkt fast mit Wehmuth ein, aber er thut es doch — als ein gesitteter Mann, der auch an das Wiederkommen denkt.

Dieses Op. 15 und die „Brautlieder", welche als nachgelassenes Werk erschienen sind, bilden Cornelius' letzte Arbeiten im einstimmigen Liede. Vergleicht man sie mit früheren Werken auf diesem Gebiete, so findet man, daß der Komponist im Laufe der Zeit dahin gekommen ist, die Aufgaben des Instrumentes etwas zu beschränken. Nicht im Technischen, worin er niemals andere als solche Ansprüche gestellt hat, denen jeder Sonntagsspieler begegnen kann. Aber früher übertrug er dem Klavier zuweilen Unnöthiges.

Ohne gerade kleinlich und äußerlich zu sein, schafft er doch an dem Klavierpart zuweilen mit einem gewissen Eigensinne, führt Figuren durch die nur symbolische Bedeutung haben und läßt die Tasten etwas Eigenes sagen, wo es besser unterbliebe. Am deutlichsten macht sich dies in dem Lied „Auf ein schlummerndes Kind" in Op. 5, auch in dem andern „Auf eine Unbekannte" vermehrt dieses Übermaß der instrumentalen Ausführung die Schwierigkeit, die die Gesänge schon durch den Stoff bieten. Wie erwähnt: Cornelius hat diese gothische Fülle später nach praktischen Rücksichten etwas beschränkt, keineswegs aber auf die instrumentalen Mittel des Ausdruckes verzichtet, vielmehr dieselben nach wie vor dazu benutzt, Momente der Dichtung klar zu machen und wirken zu lassen, die das Wort nur andeuten kann. Zuweilen sind das solche, in denen

ein wichtiges Motiv der Stimmung oder doch eine besonders koloristisch bedeutende Zugabe zu derselben enthalten ist. So verhält sich seine Klavierpartie zu dem Gesange ähnlich wie die Landschaft auf einem Bilde zu der porträtirten Figur. Er sagt uns auf dem Instrumente Dinge, von denen im Gedichte gar nichts steht und überrascht damit aufs Liebenswürdigste. Das Gebet der Braut, welches die Nummer 4 der „Brautlieder" bringt, versetzt er auf eine solche Weise in die Zeit des Morgen- oder Abendläutens. Das ganze Stück über — 35 Takte hindurch — ertönt es wie von zwei Glocken e und d. Alle, die in ihren Liedern das Glöckchen schon angebracht haben — Schubert, Curschmann — übertrifft unser Cornelius dabei an Konsequenz und an Reichhaltigkeit. Es wird auf seine Weise ein mächtiges Stimmungsmittel und gilt nicht bloß als ein Kunststück, wenn er auch bei guter Laune und bei seiner Fertigkeit ein solches mitunter nicht verschmähte. In gleichem Sinne hat er in seinem Op. 3 „Trauer und Trost" zwei auf einander folgende Nummern auf eine klingende Stimme komponirt. Der Ton $\bar{h}$ ist es, den im ersten der Sänger durchhält, im andern das Klavier ununterbrochen anspielt. Zu dem einen veranlaßte den Komponisten die Stelle des Gedichtes, welche lautet: „Mir klingt ein Ton so wunderbar ꝛc.", zum andern das Bestreben, den „Traum" mit einem Zuge zu charakterisiren.

Die eben erwähnten „Brautlieder" sind von den an „Bertha" gerichteten verschieden: sie bilden ein nachgelassenes Werk, einen Cyklus, der uns in die Seele einer Braut einige Blicke werfen läßt, in den Tagen, die der Hochzeit vorausgehen. Sehr glücklich hat Cornelius den Ausdruck der Spannung gefunden, in der sich das ganze Leben der Jungfrau in dieser Zeit befindet. Sie äußert sich in der gleichsam apathischen und theilnahmlosen Weise, mit der die Braut ihr vergangenes Leben in den Anfangsnummern übergeht, in der schüchternen Art, in welcher die Grüße des kommenden Glückes hineintönen, noch mehr aber gegen das Ende hin, wo der entscheidende Tag naht. Da läßt der Komponist wiederholt das schwer verhaltene Herzklopfen merken. In den Schluß klingen bereits die Posaunen des Hochzeitszuges herein. Natürlich liegen sie im Basse und spielen in Triolen wie im Lohengrin. Glaube deshalb Niemand in Cornelius einen Nachtreter Wagner's vor sich zu haben. Wohl hat er von diesem gelernt das Instrument sprechen

zu lassen und frei zu moduliren. Aber seine Selbständigkeit behielt er: nie versuchte er es Jenem an Gluth der Leidenschaft gleich zu thun, nie den Ausdruck bis in die Wagner'schen Spitzen zu verfolgen. Auch in der Zeit, wo zum ersten Male der Eindruck der Wagner'schen Werke mit der ganzen Macht eines Naturereignisses über ihn kam, wahrte er sein eigenes Wesen. Das beweisen am besten die Lieder, die in den Jahren seines Weimarischen Aufenthaltes entstanden *).

Sie bilden fünf Hefte. Des ersten derselben geschah bereits Erwähnung, das zweite und dritte gehören in eine Rubrik mit den später entstandenen „Weihnachtsliedern". Das vierte Heft, einer Weimarischen Freundin, der Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein gewidmet, enthält drei Lieder, die als ein Gemeinsames ein Ton herzlicher Zuneigung verbindet, der sich in der Komposition des ersten mit starker Leidenschaft, in den beiden anderen in der Form zarter Sehnsucht und Träumerei ausspricht. Die Dichtungen sind von Cornelius. Die erste Nummer, welche Arienform hat, ist ausgezeichnet durch den schönen Übergang vom Mittelsatze nach der Repetition und bringt am Ende den schon besprochenen Corneliusschluß. Das dritte Lied:

Möcht' im Walde mit Dir geh'n
Wo im Laub sich Vöglein wiegen,
Möcht' im Walde mit Dir geh'n
Denn der Wald ist so verschwiegen ꝛc.

ist eine der Kompositionen, bei denen sich Singstimme und Klavier eine Arbeitstheilung gestattet haben; jene übernimmt: die Liebe zu feiern, dieses schwärmt für den Wald. Es hat eins der gewinnendsten Stückchen gegeben, die wir von Cornelius besitzen, eine Nummer für welche die Musik dem Komponisten Alles zur Verfügung gestellt zu haben scheint, was sie an Liebenswürdigkeit, Anmuth und Romantik besitzt. Alles Beste fällt Einem dabei ein: Franz'sche Decenz, Mendelssohn'scher Sommernachtstraum, Wagner'scher Siegfried, Heller'sches Waldleben. Am Schlusse verschwinden die lieben Klänge, wie einzeln um die Ecken, verflattern einer nach dem andern, daß

*) Sie erschienen bei B. Schott's Söhnen in Mainz mit Ausnahme des Op. 2, das Schlesinger in Berlin verlegte. Op. 7 und die Oper gab Kahnt in Leipzig heraus, alles Weitere E. W. Fritzsch ebendaselbst.

man gar nicht an das Ende glauben will. Der Dichter sagt mit Bezug darauf:

„Wenn mein Lied zu Ende geht
Sing' ich's weiter in Gedanken!"

Sowohl aus dem, was über die Gedichte*), als über die Musik von Cornelius bisher mitgetheilt worden ist, läßt sich ersehen, daß er ein Situationslyriker war. Er liebte die abstrakten Themata nicht, und wo die Verse lediglich Gefühl und Stimmung enthalten, brachte er sie durch die Musik in eine Scene, so daß wir immer in seinen Kompositionen kleine Geschichten, handgreifliche Erlebnisse vor uns haben. Es verbindet ihn ein Zug innerer Verwandtschaft mit Goethe und unter den Musikern mit Franz Schubert. Dieselbe Neigung zum Konkreten und zu bestimmten Phantasiebildern leitete auch seine Wahl, wenn er die Dichtungen Anderer zur Komposition nahm. Seine Komposition des Schäffler'schen Cyklus „Liebe" bildet hiervon nur eine scheinbare Ausnahme. In den sämmtlichen anderen Dichtungen, die Cornelius von Goethe, Platen, Hölty, Hebbel, Rückert, Heine, Droste-Hülshoff zur Komposition wählte, ist das Situationsbild bereits entweder vollständig gegeben oder skizzirt. Wie er solche Andeutungen allerdings ausführt und nach ihnen ganz Neues schafft, das beweist eine Kraft der Phantasie, eine Energie und Tiefe der Anschauung, die ihn zu einem Großen unter den Künstlern machen und auch seine specifisch musikalische Begabung mächtig angefacht und weit über die ihr an und für sich eigene Höhe gehoben haben. Der Musiker in Cornelius zeigt den bedeutenden Menschen.

Als Komponisten fremder Dichtungen begegnen wir Cornelius zum ersten Male in seinem Op. 5. Die auffälligsten Nummern sind die beiden über die Hebbel'schen Gedichte, die schönste muß man wohl in der Komposition des Droste-Hülshoff'schen Liedes erblicken. Lied ist übrigens nicht der rechte Ausdruck, denn da Cornelius aus dem poetischen Gedanken immer eine kleine Erzählung macht, konnte er die reine Liedform selten brauchen. Die beiden Hebbel'schen Dichtungen heißen „Auf ein schlummerndes Kind" und „Auf eine Unbekannte". Namentlich das letztere, in welchem der Dichter an die Begegnung mit einer Dame, die einen großen Eindruck auf ihn

*) Ein Bändchen Gedichte erschien bei Heckenast in Pest. Daraus sind einzelne von anderen Komponisten benutzt worden, von Lassen z. B. „Löse Himmel meine Seele".

gemacht hat, ohne daß er ihren Namen kennt, sehr philosophische Betrachtungen knüpft, ist nicht frei von einem Schwulst, dessen auch Cornelius nicht hat ganz Herr werden können. Die Einheitlichkeit der Komposition, die in Deklamation und Arioso zerfällt, hat sich nicht ganz erreichen lassen, obwohl er Anfang und Ende derselben durch ein und dasselbe Accordmotiv von geheimnisvoll sehnendem Charakter in Verbindung gesetzt hat. Aber die Details sind von fesselnder Wirkung: die Accente in die Melodie des Sängers — man denkt unwillkürlich an Niemann — und des Klaviers so eingewebt, daß sie wie eine natürliche Sprache erscheint. Völlig erstaunt aber fragt man sich, wie der Komponist aus der gekünstelten Empfindung des Gedichtes die Schalen träumenden Wonnegefühles hernehmen konnte, die er in den geschlossenen Partien des Stückes vor uns ausbreitet. — Das Gedicht der Annette Droste-Hülshoff schildert die Klage einer Mutter, die ihren Sohn beweint. Selbst die Berge (der Ossa und der Pelion) sind über den Ausbruch ihres Herzeleids bewegt, den Cornelius uns mehrmals in Folgendem hören läßt:



(Die Vortragsbezeichnung heißt mit Bezug auf die Berge: m a s s i g, nicht mäßig.)

Auch das Gedicht Hölty's wendet sich direkt an die Musik. Es enthält des Dichters Bestimmung über seine Harfe. Nach seinem Tode soll sie in der Kirche aufgehängt werden. Dort sucht sie der Komponist auf und spielt einige Accorde auf ihr. Auch der Todtenkränze, die in der Nähe, gedenkt er und läßt ihr Laub erzittern und zwar mit einem Accorde und einem Rhythmus, der sonderbarer Weise auch die Präludiumsfigur des Ständchens bildet, welches der Beckmesser der „Meistersinger" Pogner's Eva bringen will. Die verschiedene Umgebung und die Dynamik machen aber aus demselben Material hier und dort andere Gebilde, so daß sich auch das gelehrteste Gedächtnis über diesen Zufall wird beruhigen können. Das kleine Stückchen hat etwas Leichtes in der Arbeit, scheint mehr improvisirt als komponirt. Ein kleiner Scherz, der zum Schlusse auftaucht, widerspricht dieser Auffassung nicht: er besteht in der Imi-

tation einer Figur bei den Worten: „Die Kinder hergelockt vom Kirchhof“. Achtel nach Achtel, in enger Imitation dreimal hinter einander, setzt das Motiv ein, ganz, als wenn das Laufen von allen Seiten beginnt.

Die echten Künstler sind nie einseitig, so lange es ihnen das Schicksal erlaubt. Das sehen wir auch wieder an Cornelius, wenn wir die Summe seiner Arbeiten überblicken: da liegt eine „komische Oper“ neben manchen Werken inbrünstiger Andacht, künstlerische Betrachtungen über die allerletzten Fragen die dem ernsten Menschen zuweilen ankommen, neben den ausgelassenen Schwärmliedern des lebenslustigen Herzens. Diesen Gesammtinhalt der Cornelius'schen Natur bietet das Op. 5 gleichsam im Taschenformat. Es bringt uns seinen urtiefen Ernst in der Komposition des Hebbel'schen Unbekannten, das große ursprüngliche Mitleid seines Herzens in dem Gesang über Annette von Droste's Gedicht. Die Nummern 1 (Botschaft, von einem ungenannten Dichter) und 4 (Ode von Platen) zeigen ihn aber auch als Schalk und Freund anakreontischer Stimmungen. Er bewegt sich in denselben virtuos und auf seine Weise übermüthig: aber ohne jedwede Neigung zum Dithyrambischen und Bacchantenthum. Für das Wilde, maßlos Überschäumende scheint er nie ein Organ besessen zu haben. Wenn ihm sehr fröhlich wird, so genügt es ihm an einem einzigen langen, hohen Ton, und am liebsten scheint es ihm zu sein, wenn er mit den Einfällen seiner Laune den Witz der Gesellschaft prüfen kann. So thut er es in der genannten „Botschaft“, die durchweg als Kanon zwischen Singstimme und Klavier gehalten ist, so auch in dem später zu erwähnenden sechsstimmigen Chor, den er über das Rückert'sche Gedicht von „Jugend, Rausch und Liebe“ komponirt hat.

Unter den einstimmigen Gesängen von Cornelius gehören drei Hefte dem religiösen Stimmungskreise an. Es sind dies die als „Vater unser“ (Op. 2), „Treue und Trost“ (Op. 3) und „Weihnachtslieder“ veröffentlichten Liedercyklen, deren Dichtungen ebenfalls wieder von Cornelius selbst herrühren. Die einzelnen Nummern des „Vater unser“ sind Paraphrasen der einzelnen Bitten, wie es deren bekanntlich viele giebt. Nur führt Cornelius einen besonderen Gedanken durch. Das ist der der göttlichen Gnade. Er betet mit der Demuth eines Menschen, der fortwährend dessen eingedenk bleibt, daß wir „allzumal Sünder sind und des Ruhmes

ermangeln, den wir vor Gott haben sollen", wie die Schrift sagt. Das erste Gedicht scheint auf einen Beter zu weisen, der Unglück und Bitternis erfahren hat. Für den echt religiösen Geist, der Cornelius eigen war, mag es ein Zeugnis ablegen:

Des lauten Tages wirre Klänge schweigen,
Und all' der Lärm und Drang verschallt,
Verhallt;
Nun will ich Vater, Dir mich kindlich neigen,
Nun soll empor zu Dir mein Flehen steigen,
Verleih' den Tönen, die mein Mund Dir lallt,
Gewalt.
Mein Herz gleich dem verlornen Sohne zaget,
Dem reines Glück sein Heimatparadies
Verhieß,
Und der nun in der Fremde irrt und klaget,
An keine Pforte mehr zu pochen waget,
Weil überall den Fremdling man verließ,
Verstieß.
Nun öffne Vater wieder ihm die Arme,
Daß jeder Schmerz, der es durchbebt,
Entschwebt,
Daß es an Deinem Segenshauch erwarme,
Daß es genesend von der Irrfahrt Harme,
In Deiner Gnade Strahl sich neu belebt,
Erhebt.

Als Stimmungspoesie für sich wunderschön, wird man dasselbe als eine Einleitung zu dem Ganzen nicht ganz passend nennen können. Man will an dieser Stelle noch nicht soviel von den Armseligkeiten des betenden Subjekts wissen, sondern sich vorerst an der Herrlichkeit und Größe des himmlischen Vaters und Richters satt sehen und aufrichten, wie dies Mahlmann z. B. mit den Eingangszeilen seiner bekannten Paraphrase:

Du hast Deine Säulen Dir aufgebaut
Und Deine Tempel gegründet

prachtvoll getroffen hat. In eben demselben Sinne gewährt auch die Komposition des Gedichtes nicht die volle Befriedigung. Der Schlüssel zu Cornelius' eigenthümlichem Verfahren ist vielleicht darin zu suchen, daß in diesem Falle der Wort-Tondichter von einer rein musikalischen Absicht ausging, und zwar einer musikalischen Absicht von mehr äußerlicher Natur. Das war die: die einzelnen In-

tonationen, welche der cantus firmus des „Vater unser" in der Liturgie der römisch-katholischen Kirche hat, durchzuführen. Ich hatte gerade diesen Fall im Auge als ich früher von dem symbolischen Charakter sprach, welcher der Instrumentalpartie in Cornelius' früheren Gesängen zuweilen zugetheilt sei, und füge hier nur hinzu, daß das Resultat des Unternehmens die Spuren der Absicht trägt und die Kompositionen deßhalb nicht den Grad innerlicher Harmonie und Abrundung tragen, der in den meisten Fällen das beste Lob seiner Werke ist. Immerhin aber bieten sie eine reiche Fülle von Innigkeit und tiefer Empfindung. Man könnte Seiten vollschreiben, wenn man versuchte, allen den einzelnen Zügen gerecht zu werden, in denen ein glücklicher musikalischer Ausdruck den eigenartigen Wendungen der Phantasie zu Hilfe kommt. Sie begegnen uns von der ersten Zeile ab und über Einzelnes: wie die Modulationen mit denen er immer die kleinen nachschlagenden Endreime hervorhebt — ist es wirklich schwer zu schweigen. Das gute Material für geistliche Hausmusik ist so knapp, daß dieses „Vater Unser" nicht übersehen werden sollte. Die Durchführung der Leitmotive ist in den Nummern 4, 5 und 6 („Segne Herz den Freudentag", „Der Du im Feld die Vöglein nährst" und „Nachts wenn sich Sturmwind wild erhebt") am vollständigsten gelungen, man bleibt bei ihnen in der Stimmung und geht mit einem festen Eindruck von ihnen hinweg. Das letztgenannte ist noch besonders durch kunstvolle Arbeit ausgezeichnet, es bringt das Grundmotiv einfach, verkürzt und verlängert: nacheinander und in diesen drei Formen zugleich und immer in einer gewissen schauerlichen Beleuchtung. Die 8. Nummer „Als Du auf Erden, Herr, geweilt" mit ihren dorischen Harmonien klingt sehr wie aus alter Zeit, die er im Allgemeinen in diesem Werke durch die Verwendung der Kirchentonarten wiederholt vor die Phantasie ruft.

In dem zweiten der hierher gehörenden Cyklen „Trauer und Trost" führt er den Grundgedanken durch, daß unsere Lieben, wenn sie starben, nicht ganz von uns geschieden sind, daß wir im stillen Angedenken und in der Hoffnung auf Unsterblichkeit und ewiges Leben mit ihnen verbunden bleiben. Das Werk zerfällt in sechs kleine Bilder, die uns den Geliebten zeigen, wie er voll des frischen Schmerzes hinauswandelt in die finstere Nacht, wie er am Grabe der Theueren steht, wie er ihre Stimme sucht im Todtengeläut und

im Requiem. Der Traum giebt ihm das verlorene Glück zurück: Der Druck seines Herzens löst sich von da ab in Liedern und in Thränen und weicht den Mächten der Erinnerung und des Glaubens an ein Wiedersehen.

Der Glückes Fülle mir verlieh'n
Und Hochgesang,
Nun auch in Schmerzen preis ich ihn
Mein Lebenlang.
Mir sei ein sich'res Himmelspfand,
Was ich verlor;
Mich führt der Schmerz an starker Hand
Zu ihm empor.
Wenn ich in Wonnen bang beklagt
Den Fluch der Zeit,
In Schmerzen hat mir hell getagt
Unsterblichkeit.

Das sind die Worte, mit denen der Dichter endet. Der Komponist hat sie schlicht und knapp in Töne gesetzt, aber durchaus grau. Mit Ausnahme einer einzigen hellen Stelle bei dem Worte Unsterblichkeit ist gar nichts gethan in der Musik, was auf eine Wendung aus der dumpfen Stimmung, auf einen Abschluß der Trauerzeit hoffnungsvoll hinwies. Es ist ein ziemlich trostloses Ende; für den der dies sang, sind die Freuden auf dieser Erde und schöne Stunden nicht mehr da. Das wollte der Komponist zu verstehen geben, als er mit seiner Musik das eigene Gedicht gewissermaßen dementirte. Auch in diesem Falle hat sich Cornelius enthalten, die cyklische Natur der Dichtung in der Musik äußerlich auszudrücken. Sie haben ein innerliches Band, das stark genug erscheint, nämlich den müden Ton der Vernichtung. Das ist ein Schmerz der zu tief sitzt, um sich in Klagen zu äußern: im Gegentheil, als der trauernde Träger dieser kleinen Geschichte vom Kirchhofe zurückkehrt, als die Töne des Requiems durch seinen Kopf schwirren: da lächelt er ersichtlich und spricht mit jener Freundlichkeit und Weichheit, die Denen zu eigen ist, welche das Herzeleid völlig übermannt hat.

Und als die Worte kommen:

Ist es der Hauch, der Dir entschwebt,
Als einmal noch Dein Mund gebebt?
Ist es des Glöckleins trüber Klang,
Der Dir gefolgt den Weg entlang?

Mir klingt der Ton so voll und rein,
Als schlöss' er Deine Seele ein,
Als stiegest liebend nieder Du
Und sängest meinen Schmerz in Ruh'!

da scheint ihm die Stimme nicht gebrochen, sondern erloschen. Das ist die Nummer, von der schon früher erwähnt wurde, daß der Sänger nur auf einem einzigen Ton zu deklamiren hat: eine äußerst schwere Aufgabe, wenn der Eindruck des Entrücktseins, des schmerzlich matten Sehnens, den der Komponist im Auge hatte, rein bewerkstelligt werden soll. Wenn die Lösung gelingt, ist diese Nummer ein Triumph des verklärten Realismus. Durch dieselbe Naturtreue der künstlerischen Darstellung zeichnet sich auch die folgende Nummer aus „An den Traum: Ein Gesang verworren und verlöschend: dazwischen geisterhaftes Rufen vom Instrument herüber — jetzt plötzlich erst leise, dann vernehmlicher und sicher volle Harmonien, freundlich klar und breite Melodie darüber — dann wieder das alte Schwanken, Flackern und Ersterben!

Wir finden in Schumann's „Nun hast Du mir den ersten Schmerz gethan", in Brahms' „Herbstgefühl" und vielleicht noch da und dort die Saite berührt, die zu Cornelius' „Trauer und Trost" gespielt wird, aber es hat sie vielleicht noch Niemand so in ihrem ganzen Umfange erklingen lassen.

Die „Weihnachtslieder" sind unter den Kompositionen von Cornelius vielleicht die bekanntesten, sie haben sogar eine relativ bedeutende Verbreitung gefunden. Das bringt schon der Stoff mit sich. Wer griffe nicht gern zu einer künstlerischen Gabe, die mit dem Christfeste in Verbindung steht? Und die Weihnachtslieder verdienen dieses Entgegenkommen: man muß sie dem Besten an die Seite stellen, was Künstler verschiedener Menschenalter zur Verherrlichung jener trost- und freudenreichen Zeit beigetragen haben, die Maler und die Musiker voran. Einem modernen Tonkünstler muß freilich der Muth vergehen, die Geburtsgeschichte des Heilands noch einmal im großen Stile zu behandeln, nachdem ein Händel gesprochen. Es bleiben nur noch Episoden, die genrehaften Seiten des Stoffes und lyrische Gesammtbetrachtungen übrig, wie sie uns von den Älteren schon Prätorius und Calvisius in ihren Weihnachtsliedern geboten haben; von den Neueren Reissiger. Cornelius feiert seine Künstlerweihnacht in der Familie: in der großen Stube

wo der Baum steht und wo die Lichter brennen. Da sind die Kinder, da staunen sie und lauschen der Mutter, die ihnen die Bilder erklärt und die heiligen Geschichten erzählt von den Hirten und von den drei Königen, vom alten Simeon und von Christus dem Kinderfreund. Und wie die Augen der Kleinen leuchten, wird ihr, als sei sie selbst wieder Kind. Sie lebt noch einmal die Tage der kindlichen Aufregung mit durch, wo der Jahrmarktsmann die Wünsche erregte und die Heimlichkeit der Mutter allen Erfüllung versprach, wo es sich so leicht zur Schule ging und zur Kirche, wo man bunte Kerzen kaufte und der Weihrauch duftete. Und wenn sie sich besinnt, wie lange jene selige Vergangenheit hinter ihr liegt, da mischt sich wohl auch ein Tropfen Wehmuth mit in den süßen Trank der Erinnerung und sie streut ernste fromme Worte in den Genuß des gläubig frohen Hinschauens. In dem Wechsel zwischen Erzählung und Betrachtung liegt vielleicht der größte Reiz mit, welchen diese „Weihnachtslieder“ besitzen. Darin daß er in den kurzen Stücken überhaupt da ist und daß er sich so natürlich vollzieht.

Das ganze enthält sechs Lieder. Das erste — „Christbaum“ betitelt — ist ein rechtes Einleitungsstück — in der Tendenz ganz ähnlich dem großen Eingangschor, mit welchem das Bach'sche Weihnachtsoratorium beginnt — nur nicht so jauchzend und ausgelassen, so volksfestlich wie dieser — nicht das Arrangement eines Titanen — aber der prächtige Ausdruck für die Fröhlichkeit eines sinnigen Frauengemüthes, das sich scheut den ganzen inneren Jubel zu verrathen. Nur zuweilen sprengt er die Fesseln „O köstliche Zeit“. Der Mittelsatz ist ruhiger Schilderung gewidmet. — Nebenbei bemerkt ist die Eintheilung des Gedichtes von der der Komposition so abweichend, daß man annehmen muß die Worte seien auf eine bereits fertige Musik nachträglich verfaßt worden.

In der Nummer 2 — „Die Hirten“ — ist die Erzählung der Mutter bereits im vollen Gang: in der Mitte des Stückes tritt ein Engel auf, das Heil der Frommen verkündend. Der Gesang der himmlischen Heerschaaren von oben folgt — von mächtigem Ausdruck an der Stelle „Und den Menschen hienieden sei Frieden“. — Den ersten und den dritten Theil füllt eine pastorale Musik aus, über welcher der Erzähler seine Deklamation vorträgt. Die Hirten spielen durchweg zweistimmig, ein schlicht, frohes Schalmeienmotiv,

mit dem der Komponist sehr Vieles schildert. Anfangs sind es Grüße in die Nacht hinaus. Die Hirten scheinen sich eben zur Ruhe begeben zu wollen: als der Engel kommt. Nach seiner Verkündigung eilen sie fort in großer Hast wie querfeldein über die Felder — erreichen den heiligen Ort. Man sieht sie in die Kniee sinken: athemlos verrichten sie ihr Gebet, staunen den Neugeborenen an, ziemlich entzückt, und eilen dann wieder nach Hause — überglücklich — wie das der Komponist mit dem halbkecken h andeutet, in das die-Schalmeien zum Schlusse aufschlagen. Das Alles ist nicht schwer herauszufinden, wenn man nur der Klavierstimme einige Aufmerksamkeit schenkt. Sie ist hier wie oft bei Cornelius dasselbe wie das Orchester in Wagner's Opern. Niemand erwarte deswegen ein überladenes Stück oder eine ärmliche Gesangspartie. Nach der letzteren Richtung zeigen einige lange Töne wie gut der Komponist sich auf das Interesse der Stimme verstand!

Ganz ähnlich erscheint das Instrument in der folgenden Nummer 3 — „Die Könige“ — mit einer selbständigen Aufgabe betraut. Es spielt den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, während der Sänger den Einmarsch der drei Könige beschreibt. Wo im Choral die kurzen Strophen beginnen, ist die Erzählung fertig; der Dichter wird lyrisch — „O Menschenkind! halte treulich Schritt! Die Kön'ge wandern, o wand're mit!“ und das eigentliche Singen beginnt. Der Eintritt der Stelle ist von wunderbarer Wärme und für den Sänger fortreißend!

Die zweite Hälfte der Weihnachtslieder scheint mir auf der Seite des Musikers nicht mit derselben Inspiration geschrieben. Er hat noch gute Ideen — wie in Nummer 5 das langsame, choralartige Motiv — und wird der Stimmung gerecht: aber die Höhepunkte der einzelnen Nummern liegen ausschließlich in der Dichtung: in der Nummer 4 — „Christus wird in den Tempel gebracht“ — an der Stelle, wo Simeon vor das Kind tritt, in der folgenden — „Christus der Kinderfreund“ — da, wo der Dichter, oder um im Bilde zu bleiben, die Mutter sagt: „Mich aber mahnt die Weihnachtszeit an Träume der Vergangenheit“. Allerdings kann es eine Feinheit bedeuten, daß hier dieselbe Melodie fortläuft, mit der die Erzählung begann: „Das zarte Knäblein ward ein Mann“. In der Schlußnummer schlägt der Sänger einen sehr fröhlichen flotten Ton an, im Instrument tönt bereits Profanes und Kirchliches nebeneinander.

Der Herr Verleger der „Weihnachtslieder“ hat in einer zweiten Auflage für eine englische Übersetzung Sorge getragen. Sie sind für England wie geschaffen, da auch ihre Ausführbarkeit leicht ist!

Cornelius hat außer den hier angeführten drei Heften noch mehrere religiöse Kompositionen geschaffen und gerade sehr bedeutende: sie sind für Chor geschrieben und werden uns bald beschäftigen.

Vorher sei noch zweier Hefte Erwähnung gethan, welche Duette enthalten. Das erste (Op. 6, für Sopran und Bariton) behandelt zwei anmuthige Dichtungen von Hebbel, „Liebesprobe“ und „Liebesbrief“, und die bekannten Verse des Abtes von Tegernsee: „Ich bin Dein, Du bist mein 2c.“ Bei der zweiten Nummer wird man gern verweilen: das Flattern und Sitzenbleiben der Klavierfigur, das Schmachten (im Kanon) und Aufraffen (im Unisono) der Singstimmen giebt ein sehr launiges Bild von Liebesqualen.

Das andere Heft (Op. 16, für Sopran und Baß) enthält in der ersten und vierten Nummer („Heimatgedanken“ von Aug. Becker und „Scheiden“ von Hoffmann von Fallersleben) sehr viel poetische Musik. Die Hornklänge, mit denen das erste anfängt, die dahinsterbenden Abschiedstöne des andern geben der Stimmung einen so vollen Grund, über den die Melodien der Singenden ungemein glücklich geführt sind, mit demjenigen Verständnis für den rechten Augenblick, in welchem wir vorzugsweise Walten des Genius erblicken. Seine Spur zeigt sich unverkennbar in der Form dieser Stücke, namentlich darin, wie sich die Stimmen ablösen und vereinen, einzeln und zusammen auftreten.

Im Ganzen wiegen diese Duette aber für die Beurtheilung von Cornelius nicht schwer: sie zeigen ihn als Melodiker und Harmoniker nicht sehr selbständig, als Einen aus der sentimentalen Runde der Liebhaber des verminderten Septimenaccords. In der Stimmbehandlung allerdings weisen sie schon auf dieselbe Gewandtheit und Freiheit hin, mit denen er seine Chöre schrieb; aber sie zählen gar nichts gegenüber dem Gehalt und der Eigenart, die seine Chorkompositionen erfüllt.

Mit dem Op. 9 zeigte er sich der Öffentlichkeit zum ersten Male auf diesem Gebiete. Es war in der That ein ganz ungewöhnlich bedeutendes Debut und man kann es nur dem unseligen Parteiwesen, das die jetzigen Musikzustände beherrscht und verzerrt, zu-

schieben, daß dieses kleine Heft im Ganzen so spurlos vorübergegangen ist. Es enthält fünf „Trauerchöre" für Männerstimmen. Das erste bringt das geistliche Lied von Michael Frank „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig", mit Zugrundelegung desselben Chorals, den auch S. Bach in seiner Kantate über diesen Text benutzt hat. Cornelius hat es für fünf Stimmen komponirt, drei Bässe und zwei Tenöre. Man kann gleich hier sehen, wie es Cornelius verstand einen Gedanken in einer Chormasse durchzuführen, wie er bald hier bald da auftaucht, hier im Ganzen, dort in Brocken, bald in dieser, bald in einer anderen Farbe, wie er unerschöpflich ist, aus den wenigen Stimmen immer wieder andere Gruppen zu bilden. Sie sind hier wie die verschiedenen Stände und Alter des Todtentanzes: zusammen kommen alle immer wieder in der großen Klage: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist doch unser Leben". Es ist ein durch Ernst und Lebendigkeit eindringliches Stück. Eine andere Nummer behandelt die Episode aus Schiller's „Glocke", wo die Mutter begraben wird. Im Chor ist das Grabgeläute angedeutet, der erste Tenor löst sich ab und singt eine accentreiche Trauerweise. Die meiste Aufmerksamkeit verdient aber die dritte Nummer: die Komposition von „Mitten wir im Leben sind", jener altberühmten Notker-schen Sequenz, der von jeher etwas Wunderbares anzuhaften scheint. Denn es ist wirklich ein kleines Wunder: diese Cornelius'sche Komposition von „M i t t e n w i r i m L e b e n s i n d". Ich kenne einen großen Theil der Chorlitteratur gründlich, aber ich wüßte nicht zu sagen, was man diesem kleinen Satze an die Seite stellen sollte. Er ist auch Cornelius' Meisterstück, eine Musik aus dem ff und — eine Schande, daß sie so wenig gekannt ist. Bangen und Zagen, Bitten, Furcht und Todesangst bis zum Schrei der Verzweiflung — das folgt hier in 24 Takten eins aus dem andern in einem grandiosen Lapidarstile. Namentlich die vier Takte, in denen die Stimmen zum Herrn und Heiland, zum ewigen Gott rufen, daß er sie nicht versinken lasse „in des bittern Todes Noth", enthalten einen Ausbruch der Seelenangst, der einem den Athem versetzen kann. Das ist wie ein kolossales Freskobild, auf dem die Sünder verzweifelt nach dem rettenden Stuhle Gottes drängen, als fühlten sie schon das Fegefeuer! Wie im frommen Schauder über dieses Gesicht schließt der Chor dann mit »Kyrie eleison!« Freilich — obwohl homophon — leicht ist das Stück nicht. Denn Cornelius

hat niemals an das Dogma geglaubt, daß außerhalb der Tonalität des Mittelalters der a capella-Stil überhaupt nicht existiren könne. Er nimmt aus der modernsten Harmonik, was ihm zum Ausdrucke seiner Ideen gut dünkt — und das giebt ungewohnte Schritte und ungewohnte Accorde. Für ein Doppelquartett gut musikalischer Sänger ist aber die Mühe keine außerordentliche. Noch befindet sich unter den Trauerchören dieses Heftes ein „Grablied", dem Schubert's Melodie zu „Der Tod und das Mädchen" zu Grunde liegt. Cornelius hat einen Text dazu gedichtet: „Pilger auf Erden, so raste am Ziele", der vortrefflich paßt. Cornelius hat außer auf dem Wege eigener Komposition noch manchen andren Versuch gemacht, den deutschen Chorgesang zu bereichern. So hat er durch Hinzudichtung neuer Texte demselben vier der reizendsten italiänischen Madrigale (von O. Vecchi, G. Gastoldi und B. Donati) zugeführt. Auf dasselbe Gebiet gehört auch sein „Beethovenlied", das er bei Gelegenheit des hundertjährigen Jubiläums schrieb. Für dasselbe benutzte er das Hauptthema aus dem ersten Satze der „Eroica". Idee und musikalische Ausführung sind in diesem Falle nicht als glückliche zu bezeichnen. Die anderen Instrumentalstücke, die er für Chor arrangirte, sind zwei Sarabanden aus den Klaviersuiten und eine Menuett aus den Klavierübungen von J. S. Bach, die als „Psalmenlieder" herausgegeben wurden, und die G-moll-Nummer aus F. Schubert's heroischen Märschen für vier Hände, die er unter dem Titel „Reiterlied" für vierstimmigen Männerchor einrichtete und mit folgendem Texte versah:

Frisch auf in Windeseil',
Im Fluge wie der Pfeil,
Wie Well' und Wogenbraus
Ins Kampfgewühl heraus!
Da lachen Rosen roth,
Die reichet uns der Tod;
Willkommen Bruder Heim!
Mir auch ein Röselein!
Wenn Kugelregen pfeift,
Der Tod zur Fidel greift,
Den Kehraus spielt er auf;
Ihr Brüder dran und drauf!
Doch eh' das Lied ertönt,
Daß Erd' und Himmel dröhnt,
Eh' aus der Pulvernacht
Der Bombe Wetterstrahl erkracht,
Sei an das Liebste noch gedacht!
Noch einmal das Herz
Schwebt weit heimatwärts,
Wo weinende Lieb'
Einsam blieb,
Wo Alles was uns lieb,
Weit in der Ferne blieb.
Dann vorwärts auf den Plan,
Seht dort die Feinde nahn!
Willkommen mit Hurrah,
Die Reiter sind schon da!
O Herz in der Brust
Ob brechen du mußt,
Der Tod für die Freiheit

Ist höchste Reiterlust!
Nur vorwärts auf den Plan,
Seht dort die Feinde nah'n!
Willkommen mit Hurrah!
Die Reiter sind schon da!
Hurrah, hurrah!
Ob Sieg uns lacht
In heißer Schlacht,
Wenn brechend sank die Feindesmacht,
Ob Tod uns rafft
In voller Kraft,
Die Wahlstatt uns zum Ruhbett schafft,
Nur eins ist Noth
In Sieg und Tod,
Was auch uns winkt und droht:
Vom Meeresstrand
Zum Alpenrand,
O Deutschland, mein Vaterland,
Sollst leuchtend golden rein
Der Freiheit Krone sein,
O Heimatflur,
Drauf baue nur,
Es ist mein Reiterschwur!
Kein Feindesbann
Bedroh' Dich dann,
Solang' ein deutscher Reitersmann
Das Schwert noch schwingen kann.
Und die die Schlacht
Zu Fall gebracht;
O leget sacht
Zur langen Nacht
Auf ew'ge Streu
Die Brüder treu
In ihrer Heldentracht!
Die Zweige breit
Im grünen Kleid
Die Trauerweid'
Und trag' um uns're Brüder Leid;
Doch Thränenfluth
Aus Mark und Blut
Aufs Grab, in dem Ihr Helden ruht,
Strömt niederwärts
In heil'gem Schmerz
Des Vaterlandes ew'ges Herz
Und Blüth' und Blum'
Sprießt Eurem Ruhm
Aus solcher Thränen Heiligthum,
Ruht süß vom Streit,
Denn weit und breit
Das Land, dem Euer Blut geweiht,
Es blüht in Herrlichkeit.

Ertöne Hurrahschrei!
Das Vaterland ist frei,
Sein Banner hat gesiegt!
Nunflieget, Rosse, fliegt,
Kehrt heimatwärts den Lauf!
Nimm, Heimat, uns auf!
Wo Eichen Dir blüh'n,
Kränz' uns der Zweige Grün!
Willkommen tönet schon
Der Heimatglocken Ton
Willkommen mit Hurrah,
Die Reiter sind schon da!

Dieses „Reiterlied" ist nicht zu verwechseln mit einem andern, das in Op. 12 enthalten ist. Zu dem letztgenannten hat Cornelius eine Dichtung von Eichendorff benutzt: „Wagen mußt Du und flüchtig erbeuten". Die Komposition ist für einen achtstimmigen Männerchor, der in zwei Kolonnen den gespenstischen Ritt ausführt. Namentlich im letzten Verse, wo der zweite Chor hinter dem ersten im strengen und engen Kanon und immer piano und pianissimo herjagt, wo die Rhythmen huschen und die Accorde finster sind, hat der Komponist die Texteswote: „Der Tod ist ein rascher Geselle" sehr unbarmherzig illustrirt. Dasselbe Heft enthält ein anderes Eichendorff-

sches Gedicht: „Der alte Soldat“ für neunstimmigen Männerchor. Die Komposition ist sehr bemerkenswerth um des imposanten Aufbaues willen, der auf der Basis eines ruhig frommen Liedes, das zuerst die drei Bässe vortragen, sich nach und nach zu einem gewaltigen und verschlungenen neunstimmigen Satz entwickelt. In gleichem Schritt mit der Form wächst auch die Stimmung in der Musik: von einem sanften Abendgefühl zu einer schrankenlosen Begeisterung. Die alten Soldaten, die am Anfang so müde blickten, stürmen gegen den Schluß hin mit unwiderstehlicher Macht gegen das himmlische Thor — Feuer auf der ganzen Linie und klingendes Spiel. Den Trommelrhythmus wenigstens hat der Komponist mit Humor in allen Gruppen angebracht. „Der alte Soldat“ gehört zu denjenigen Kompositionen, bei denen der äußere Effekt außer allem Zweifel steht, auch ist das Stück bereits häufig erprobt worden. Die dritte Nummer des Heftes heißt „Der deutsche Schwur“. Die Dichtung ist von Cornelius und ihr Mittelpunkt der Rütlischwur aus Schiller's „Tell“. In den beiden Heften, Op. 9 und 12, hat Cornelius den Männerchören eine Musik zugeführt, die die ganze Gattung ehrt und hebt. Sie besitzt wenig, das so ernst, edel und poetisch ist.

Außer dem oben bereits erwähnten Beethovenlied hat Cornelius für den gemischten Chor noch sechs Hefte komponirt, die, zu je drei gesammelt, als Op. 11 und 18 vorliegen. Man darf dieser Kategorie auch noch die beiden Werke „Trost in Thränen“ (Op. 14) und die „Vätergruft“ (Op. 19) anreihen. Das erstere ist ein Quintett für Solostimmen. Drei Männerstimmen und ein Mezzosopran sind als Ensemble dem Solo-Bariton gegenübergestellt, so daß das Goethe'sche Gedicht in Form eines Dialogs vorgetragen erscheint, der nach Cornelius' Auffassung zwischen dem Weltkinde und Idealist geführt erscheint. Auch die „Vätergruft“ ist fünfstimmig. Ein Solobaß oder Bariton erzählt; die übrigen Stimmen — wie in Op. 14: zwei Bässe, ein Tenor und Sopran, aber in Chorbesetzung — bilden den Geisterchor. Das Op. 11 enthält namentlich eine Nummer, in der sich der echteste Cornelius zeigt. Es ist dies die Komposition des Heine'schen Gedichts:

Der Tod das ist die kühle Nacht;
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müde gemacht.
Über meinem Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum.

Sie ist unter den Werken für gemischten Chor genau so einzig wie „Mitten wir im Leben sind“ unter den Männerchören; aber für die formelle Meisterschaft, die Cornelius besaß, ungleich bezeichnender. Cornelius läßt sie von zwei Chören aufführen. Der eine singt: „Der Tod, das ist die kühle Nacht“ erschreckt, aufgeregt und trostbemüht, der andere: „Das Leben ist der schwüle Tag“ gottergeben und müde. Beide vereinigen sich in einem Gruße an die hereinbrechende Dämmerung, der der Last des Tages in schwer niederfallenden Accorden gedenkt. Seine letzten Takte gleiten schon in das Reich des Schlummers: allgemeine Pause — da klingt aus dem stillen Nichts ein dünnes Stimmchen: es ist der leise Gesang des Solotenors, der den zweiten Theil mit den Worten „Über meinem Bett ꝛc.“ einleitet. Als er schließt, scheint der zweite Chor noch ein Weniges über die entzückende Weise nachzusinnen, die eben verklungen ist. Dann aber entwickelt sich in der Form einer thematischen Phantasie das entzückendste und lieblichste Traumbild, das man denken kann. Wie die lieben Englein steigen die Stimmen auf weichen Rhythmen auf und nieder; süßer, gezogener Nachtigallenton mischt sich darein; der Träumer singt mit, bald lauscht er und schwelgt im Lauschen. Fast will das Entzücken ihn wecken — da schwindet rasch das Bild. Der Vorhang fällt über ein Meisterwerk. Die zweite Nummer ist gleichfalls eine Komposition für acht Stimmen in zwei Chören, über das Rückert'sche Gedicht: „An den Sturmwind“. Cornelius hat daraus ein kräftig trotziges Stück gemacht. Der Mittelsatz enthält den Kampf zwischen Naturgewalt und Menschengeist: einen düster fluthenden Achtelsatz in dem einen Chor, im andern einen Hymnus mit steinernen Rhythmen im Unisono vorgetragen. Die dritte Nummer ist eine Komposition über

ein anderes Gedicht Rückert's: „Jugend, Rausch und Liebe sind wie zwei flücht'ge Frühlingstage &c." Sie ist für sechs Stimmen geschrieben, die in einen Frauen- und Männerchor von je drei Stimmen gruppirt sind, zwischen denen ein Kanon läuft. Die Stimmungen sind mehr angedeutet als ausgeführt und eng gedrängt: die Formen fließen in einander. Das Ganze besteht aus einer Reihe von Variationen, die nur wenig von einander unterschieden sind; das Tempo wird immer schneller, bis der Rausch und die Hast in einem förmlichen Presto angelangt sind. Damit läßt der Komponist des Bildes genug sein und fügt in einigen getragenen Takten voll Pathos und Ernst eine Art Schlußmoral hinzu.

Die letzten Kompositionen, welche Cornelius für Chor geschrieben hat — Op. 18 — gehören wieder demselben Gebiete an, wie seine Weihnachtslieder, wie „Trauer und Trost", wie das „Vater Unser" — dem religiösen. Sie sind geistliche Gesänge, die dem Repertoire jedes Kirchenchors nur zur Zierde gereichen können. Cornelius schrieb sie zu Dichtungen von Johannes Schäffler, die den gemeinsamen Titel „Liebe" führen. Sie bilden einen Hymnus auf die ewige Liebe, die das Chaos ordnete, die den Heiland gesandt und dem Menschen das ewige Leben verheißen hat. Wie Cornelius gewöhnlich, wenn er einen Cyklus zu behandeln hatte, dies nicht in äußeren Merkmalen zu erkennen giebt, so hat er auch in diesem Falle nichts weiter gethan, die zusammenhängende Natur der drei Kompositionen zu betonen, als daß er die erste derselben mit einem feierlichen, zwei Takte langen Anruf an die „Liebe" beginnen läßt. Im Übrigen folgt er dem Dichter und komponirt versweise: hat es aber dabei sehr geschickt verstanden, dessen Einerlei von lauter Sechszeilern zu verdecken und zu umgehen. Allen drei Nummern liegt die Liedform zu Grunde, jedoch in einer sehr freien und glücklichen Mischung des strophischen und durchkomponirenden Systems. Die erste Nummer wird charakterisirt durch den Refrain, in dem am Schlusse jeder Strophe die Stimmen auf die Worte:

„Liebe Dir ergeb' ich mich,
Dein zu bleiben ewiglich"

zurückkommen. Hervortretend ist der vorletzte Vers durch den düsteren

Charakter, den die Gedanken an Grab und Sterben hervorgerufen haben: ein Stocken des bis dahin sanft bewegten Rhythmus, Harmonien mit leeren Quinten, die Melodie in fremde Tonarten abbiegend und im leisen Unisono! Die Besetzung ist achtstimmig, wie auch in der dritten Komposition. In dieser hat Cornelius die Zweitheilung der Verse beibehalten, die der Dichter in der Weise durchführt, daß die erste Hälfte das Subjekt, die andere das Verbum enthält. Die zweite Hälfte hat in den einzelnen Versen ziemlich dieselbe Musik, der erstere Theil variirt je nach dem Inhalt — Thron der Liebe, Stern der Güte im ersten Vers: Ruh' in Stürmen, Trost im Schmerze im zweiten u. s. f. — erweitert aber das Gedicht durch eine Coda, die alle die Attribute, welche der Dichter zum Preis der ewigen Liebe Vers nach Vers anwandte, in einer mächtigen Steigerung zusammenfaßt und mit einem choralartigen Satze schließt, der die Bitte enthält:

Treues Herze laß mich ein,
Herz in Herz bei Dir zu sein!

Von mächtigem Eindruck ist die Komposition des dritten Verses, der aus dem Charakter der frommen Andacht heraustritt und die demüthige Bitte in ein heißes, inbrünstiges Flehen verwandelt. Nach dieser Stelle zeigt die Komposition eine kleine Schwäche in der Einführung des nächsten Verses. Die zweite Nummer ist für sechsstimmigen Chor geschrieben und hat die dreitheilige Liedform, in deren Mittelsatz zwei Verse zusammengenommen sind. Sie ist von einem rührend weichen Charakter wie ein vom zarten Frauenmund gelispeltes Gebet, besonders genial in dem Ausdruck der Reue, der in der Mitte der Komposition zu Tage tritt bei den Worten:

„Es ist mir leid, ich bin betrübt,
Daß ich so spät geliebt."

Über den poetischen Gehalt von Cornelius' Chorkompositionen ist kein Wort zu verlieren. Wer komponirt, muß solchen besitzen, die Werke prosaischer Köpfe richtet das Schweigen der Nachwelt. Wo trotzdem im Verlaufe dieser Erörterungen besonders auf die reiche Innerlichkeit, die sich in Cornelius' Kompositionen äußert,

hingewiesen wurde, mag dies der Umstand entschuldigen, daß der Komponist in diesen Fällen viel mehr gegeben hat, als die Dichtung erwarten ließ, zuweilen das Gedicht nur als Motiv zu einem ganz selbständigen und neuen Gemälde benutzt hat. Die allgemeine menschliche Begabung macht jedoch den Künstler nicht aus und auch auf dem besten Fundamente kann er ohne die Herrschaft über Formen und Handwerkszeug nichts bauen. Letztere besaß aber Cornelius und zwar weit über gewöhnliches Maß hinaus. Er wußte sie so leicht und so sicher zu handhaben, daß sich ihm die Mittel der Darstellung immer nach den höheren Zwecken fügten und schmiegten, daß sie ihm schließlich in einer Mannigfaltigkeit vorlagen, die ihm die größte Freiheit ermöglichte und ihm auch häufig erlaubte, sie in einer Weise zu verwenden, für die es kein Muster gab. So kommt es, daß man in diesen wenigen Stücken von Cornelius mehr zum Studium und zur Belehrung findet, als in dicken Bänden von Komponisten, deren Opuszahl und Ruhm den seinigen weit übertrifft. Um seinen Reichthum an Rhythmen und metrischen Formen zu rubriciren, kann man den Anhalt in den Werken der griechischen Klassiker und den Sängern des Mittelalters suchen und wird schließlich zu dem Vergleich mit der lebendigen Natur kommen, zu dem Baume und seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit an Ästen, Zweigen und Blättern. Seine Bildung ging weit über das Moderne hinaus — dieser Umstand allein mag ihn vor der Schablonenhaftigkeit bewahrt und veranlaßt haben, in zusammengesetzten und wechselnden Taktarten zu denken. Er verwendet diese letzteren ziemlich häufig, aber immer ohne Eigensinn und ohne Unklarheit. Ebenso geläufig und souverän verfügt er auch über den kontrapunktischen Stil. Eigenthümlich ist, daß er den Kanon bevorzugt; eine Fuge dagegen hat er nie geschrieben, obwohl man merkt, daß er das sehr gut gekonnt und gewiß gethan hätte, wenn in einem größeren Werke begründete Veranlassung sich geboten hätte. Sehr interessant ist es ferner, die Gruppirungen zu studiren, die er mit den Chorstimmen vornimmt. Sie ergeben manche Bereicherung des Klangfarbenmaterials. Er ist auf diesen Punkt ganz ersichtlich mit bestimmter Absicht in seinen Kompositionen für Männerchor losgeschritten, die theilweise für die

oberste Stimme eine Zuziehung von Altisten verlangen. Die beiden Quintette zeigen in ähnlicher Tendenz einem Quartette von tiefen Stimmen einen einzigen Mezzosopran gegenüber. Die hervortretendste Eigenthümlichkeit von Cornelius' Chorstil besteht aber in der Verbindung der kontrapunktischen Stimmführung mit einer Tonalität modernsten Charakters. In der Gesangskomposition mit Begleitung finden sich dafür die vielfältigsten Analogien; im a capella-Stile ist sie in der Weise von Cornelius eigen und neu. Von der melodiewidrigen und trockenen Behandlung der Mittel- und Baßstimmen, welche selbst große Komponisten der Gegenwart, wie Schumann z. B., in ihren a capella-Sätzen zuweilen zeigen, gleich weit entfernt, wie von der enthaltsamen Harmonik der Grell'schen Schule, hat er in seinen Chorkompositionen praktische Beiträge zur Lösung einer Principienfrage geliefert, die verwickelt genug erscheint. In dieser Eigenart sind allerdings einzelne dieser Cornelius'schen Kompositionen unvergleichlich schwer: die chromatischen Fortschreitungen und der enharmonische Wechsel, die dieser Stil bedingt, machen schon allein große Mühe, ein reines Ensemble herzustellen: es kommt dann noch hinzu, daß Cornelius' Bestreben, das einzelne Wort zu charakterisiren, weitere Überraschungen hereinzieht. So hat in „Der Tod das ist die kühle Nacht" der erste Sopran einmal folgenderweise zu intoniren:



Das ginge schon an und für sich: aber bei dieser Harmonie



wird das b des Soprans eine harte Zumuthung und bleibt es auch, wenn man noch so viel darauf aufmerksam macht, daß der Alt den

Ton giebt. Am Ende geht's aber doch, sowohl mit dieser Schwierigkeit als den anderen, wenn man einen Chor von geschulten Sängern hat, die gute Harmonieübung besitzen. Mit anderen bleibt man besser davon. So schwer als diese eine Komposition „Der Tod das ist die kühle Nacht" mit ihrer ätherischen Liebesschwärmerei sind übrigens die anderen nicht. So namentlich nicht die letzten acht- und sechsstimmigen Kompositionen des Op. 18. Ich habe schon Eingangs erwähnt, daß Cornelius in seiner späteren Zeit bemüht gewesen zu sein scheint, sich in der modulatorischen Überschwenglichkeit zu mäßigen.

Es liegt etwas Trauriges in der Thatsache, daß alle diese reichen Arbeiten eines so gehaltvollen und originellen Künstlers wie Cornelius so wenig bekannt sind. Dieser Abstand zwischen Streben und Erfolg des Künstlers erscheint noch betrübender, wenn man bedenkt, daß die Lieder und Chöre seine Hauptarbeit gar nicht bildeten, daß er vielmehr mit dieser sich so weit ihm die litterarische und pädagogische Erwerbsthätigkeit Zeit ließ, der Opernkomposition zuwendete. Auf diesem Gebiete vollendete er drei Werke (bei allen dreien wieder zugleich Dichter und Komponist). Das letzte, „Gunnlöd" (nach einem Stoffe aus der „Edda"), blieb unvollendet, das zweite, die große Oper „Cid", wurde im Jahre 1865 in Weimar aufgeführt. Seine erste Oper, eine komische, „Der Barbier von Bagdad", liegt gedruckt vor *). Sie gab bei ihrer ersten Aufführung Anlaß zu einer Demonstration gegen den Liszt'schen Kreis, infolge deren Liszt Weimar verließ. Man begreift nicht, wie dieses harmlose Werk herausfordern konnte. Sein Text ist liebenswürdig drollig: Ein Mann, der einem eiligen Liebhaber bei der ersten Begegnung seine sämmtlichen Familienverhältnisse ausführlich auftischt, ein Mann, der im ungeschicklichen Drange seine Zuneigung zu beweisen, die intimsten Rendezvous stört, ein Mann, dessen Umständlichkeit, Indiskretion und Selbstgefühl alle Begriffe übersteigen — das ist der „Barbier

*) Leipzig bei C. F. Kahnt, wo auch das kanonische Terzett aus derselben separat als Op. 7 erschienen ist.

von Bagdad". Die Musik folgt dem Wagner'schen Princip ungefähr so weit als die Götz'sche Oper „Die Bezähmung der Widerspenstigen". Sie würzt die burlesken Situationen der Handlungen, indem sie einige Körnchen verliebter Sentimentalität dazwischen streut. Im Ganzen ist sie ohne besondere Originalität: frisch, flott und launig und ganz geeignet, Cornelius von einer Seite schätzen zu lernen, die er in den kleineren Werken nur von Weitem durchschimmern läßt, nämlich von Seiten seines Humors.

Da „Cid" und „Gunnlöd" dem Publikum noch nicht zugänglich sind, liegt es nicht in meiner Absicht Cornelius als Opernkomponist zu behandeln. Vielleicht kommt auch für diese seine größeren Schöpfungen noch ein günstiger Tag — gewiß um so eher, je mehr seine Lieder und Chöre Freunde und Verbreitung finden. Dazu beizutragen war der Zweck dieser Worte.

Faustina Bordoni-Hasse.

Von

A. Niggli.

21 u. 22.

Faustina Bordoni-Hasse.

Eine Primadonna des achtzehnten Jahrhunderts.

Von

A. Niggli.

Im Jahre 1723 schrieb Pietro Francesco Tosi der berühmte Bologneser Sopranist und Sangmeister in sein epochemachendes Werk: »Opinioni de cantori antichi e moderni«, indem er seinem Schüler die Muster vollkommenen Gesanges der damaligen Zeit vorführt, folgende Worte: „Besonders merke dir zwei vom schönen Geschlecht, deren Verdienste über alles Lob erhaben sind, die mit gleicher Kraft, in verschiedener Sangweise die schon absinkende Kunst vor schnellem Verderben bewahren: Die Eine (Faustina Bordoni) steht unvergleichlich da in ihrer Begabung zum Singen, in der unerhörten Leichtigkeit ihrer Ausführung, mit welcher sie die Welt in Erstaunen setzt, in ihrem brillanten Vortrag (man weiß nicht, ob durch Natur oder Kunst erlangt), der Alles hinreißt. Das köstliche Kantabile der Andern (Francesca Cuzzoni) vereint mit der Süßigkeit einer schönen Stimme, einer Vollkommenheit der Intonation und im Takthalten, und mit den genial angebrachten Verzierungen — das Alles läßt auf Fähigkeiten schließen so besonderer und ungewöhnlicher

Art, daß sie schwer nachzuahmen sind. Diese hat ihre Hauptstärke in dem gefühlvollen pathetischen Vortrag, jene im unerhört schnellen. Welch eine herrliche Mischung würde entstehen, wenn das Auszeichnende dieser beiden englischen Wesen in einem einzigen vorhanden wäre!" Wenige Jahre später machte der vielgewanderte, welterfahrene Johann Georg Keyßler, Mitglied der Königl. großbritannischen Societät der Wissenschaften in einem von Venedig, Mai 1730 datirten Briefe seines großen Werkes: „Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen" folgende mit dem Urtheil Tosi's ziemlich übereinstimmende Aufzeichnung: „Unter den jetzigen italiänischen Sängerinnen ist der Rang noch streitig und sind etliche desfalls für die Francesca Cuzzoni Sandoni, andere aber für die Faustina Bordoni. — Der Cuzzoni Stimme ist heller und von mehreren Tönen. Hingegen hat die Faustina sehr angenehme Manieren zu singen, mehrere Kunst und Veränderungen, schärfere Triller und eine bessere Aktion oder Lebhaftigkeit auf dem Theater als Cuzzoni." — Und als die genannte Faustina im Jahr 1731 mit ihrem Gemahl, dem Kurfürstl. sächsischen Kapellmeister Hasse nach dem kunstverwöhnten Dresden gekommen und einige Male daselbst aufgetreten war, schrieb der musikalische Referent der Curiosa Saxonica (34. und 35. Probe), die Oper habe vor der vom Jahre 1719, bei welcher Antonio Lotti dirigirt und seine Gattin Santa Stella, ferner Margherita Durastanti, Vittoria Tesi sowie der weltberühmte Kastrat Senesino gesungen hatten, entschieden den Vorzug, indem sie „durch die unvergleichliche Stimme und Aktion der in ganz Welschland und Engelland berühmtesten und größesten Sängerin jetziger Zeit Madame Faustina jetziger vermählter Madame Hassen, und durch die Musik dero Eheherrn Herrn Johann Adolph Hassen auf das Höchste erhoben" sei. — Wer war diese zaubermächtige Sirene, welche zu einer Zeit, wo man an die Kehlfertigkeit der Sänger und Sängerinnen die höchsten Anforderungen zu stellen pflegte, dermaßen die Welt mit ihrem Ruhm erfüllte? — Die Beantwortung der gestellten Frage wird nicht bloß ein farbenreiches, in ebensoviel Sonnenglanz wie dunkle Schatten getauchtes Lebensbild vor uns enthüllen, sie wird uns zugleich Gelegenheit darbieten, eine prägnante Schilderung der italiänischen Hofoper im 18. Jahrhundert überhaupt zu geben, dieselbe vom Höhepunkt ihrer Entwickelung zu ihrem raschen,

naturnothwendigen Zerfall, zu dem blumenüberdeckten Abgrund zu begleiten, in welchen sie versinkt.

Faustina Bordoni wurde höchst wahrscheinlich im Jahre 1693, nicht erst 1700, wie man es der biographischen Skizze von Friedrich Rochlitz in seinem Buch „Für Freunde der Tonkunst" (Bd. IV, S. 159) fast überall nachgeschrieben findet, zu Venedig von wohlhabenden Eltern geboren. Für das Jahr 1793 als Geburtsjahr der Sängerin sprechen, wie Chrysander in seiner Biographie Händel's nachgewiesen hat, einmal der Umstand, daß Burney der bekannte englische Historiograph des 18. Jahrhunderts in seiner Geschichte der Musik (Bd. IV, 309) erzählt, Faustina sei 1783 in ihrer Vaterstadt 90 Jahre alt gestorben, dann die weitere Thatsache, daß ihre im Jahre 1700 zu Parma geborene Nebenbuhlerin Francesca Cuzzoni sie wiederholt „alt und abgetakelt" schilt. Auch läßt sich, wie Fürstenau in seiner Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen hervorhebt, kaum annehmen, daß Faustina schon 1716 zu Venedig öffentlich aufgetreten wäre, wenn ihre Geburt 1700 stattgefunden hätte. Denn die damalige gewissenhafte Gesangschule bedingte ein sehr allmähliches Vorschreiten und jahrelange Studien der Zöglinge, bevor sie dieselben als matur entließ. Wir wissen aber, daß sich Faustina dieser ebenso strengen wie heilsamen Zucht bis zu ihren letzten Konsequenzen unterwarf. Da sich schon sehr früh eine außergewöhnliche stimmliche Begabung wie die größte Sensibilität für Musik überhaupt bei ihr zeigte, bewirkte der Vater, der sich übrigens angelegen sein ließ, dem Mädchen nach allen Richtungen hin eine vorzügliche Erziehung angedeihen zu lassen, daß dasselbe dem trefflichen Meister Francesco Gasparini dem Lehrer Domenico Scarlatti's zur Unterweisung in Gesang und Deklamation übergeben wurde. Gasparini geboren zu Lucca 1660 stammte seinerseits aus der Schule Bernardo Pasquini's, eines der größten und gelehrtesten Kontrapunktisten des 17. Jahrhunderts, dessen strenger Formensinn und vielseitiges gediegenes Wissen sich auch auf den Jünger verpflanzten. Gasparini wurde noch als junger Mann Kapellmeister am Conservatorio della Pieta zu Venedig, wo er bis zu seiner 1735, kurz vor seinem Tode erfolgten Berufung zum Kapellmeister an S. Giovanni im Lateran zu Rom verblieb. Wie hoch man ihn namentlich als Theoretiker schätzte, beweist die glänzende Aufnahme seines Lehrbuches vom Generalbaß, welches

von 1683 bis 1702 sieben Mal aufgelegt wurde. Obschon der Schwerpunkt von Gasparini's tonkünstlerischer Thätigkeit auf dem Gebiet des Instrumentalen, in seinen sehr zahlreichen Kammermusiken liegt, war er auch in den Formen der Oper, in der Technik des Sologesanges vollkommen bewandert. Hat er doch selbst mehr denn dreißig Opern komponirt, die sich denjenigen Antonio Lotti's, des Hauptes der damaligen venetianischen Tonschule, was Gediegenheit der Faktur und anmuthsvollen Ausdruck der Empfindung anbetrifft, unmittelbar anreihen. Gasparini schien somit in jeder Beziehung dazu angethan, die lernbegierige, schon als Mädchen von glühendem Ehrgeiz erfüllte Faustina in die Mysterien der Tonkunst einzuführen, ihren angeborenen Musiksinn sorgsam auszubilden und ihr die fast unfehlbare Sicherheit, den feinen Geschmack in allem Formalen, Technischen zu verleihen, welcher die Sängerin zeitlebens begleitet hat. Es ist auch nicht daran zu zweifeln, daß sie unter Gasparini den soliden Grund für ihre spätere musikalische Entwickelung gelegt und bei ihm mehr gelernt hat, denn unter dem freilich nicht weniger berühmten Benedetto Marcello, der, falls wir wenigstens Rochlitz Glauben schenken wollen, ebenfalls eine zeitlang ihr Lehrer namentlich im Vortrag des Recitativs gewesen sein soll. Denn Benedetto Marcello, der 1686 geborene venetianische Nobile, selbst ein Schüler Gasparini's, hat auch in seinem vielbewunderten Hauptwerk, den 50 Psalmen, deren antikisirende Manier die subjektiv erregte Empfindungsweise ihrer Entstehungszeit keineswegs zu verleugnen vermag, den Dilettanten nie ganz überwunden. Wichtiger wurde für Faustina's gesangliche Ausbildung das Studium der Singschule Antonio Bernacchi's, deren Einfluß auf unsere Künstlerin sich übrigens kaum vor Beginn der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts geltend gemacht haben dürfte, da Bernacchi um das Jahr 1700 zu Bologna geboren und sein hoher Ruf als Gesanglehrer ungefähr von 1720 an zu datiren ist. Bekanntlich war es die Bologneser Gesangschule, welche zuerst in Italien alle Künste des ausübenden Gesanges in ein einheitliches wissenschaftliches System brachte und namentlich auf edle geschmackvolle Tonbildung und gleichmäßige Entfaltung der Stimme ausging. Während F. A. Pistocchi der Gründer der Schule hauptsächlich den breiten getragenen Gesang, die stilvolle Größe und schlichte Empfindung des vokalen Vortrags pflegte, weßhalb seine begabtesten Schüler voraus in der eigentlichen

Kantilene glänzten, ließ es sich Bernacchi angelegen sein, auch den kolorirten Gesang zu höchster Vollendung emporzuführen. Läufer, Passagen, Triller, alle möglichen Verzierungen sollte die menschliche Stimme mit derselben Leichtigkeit hervorbringen, wie das leblose Instrument. Es konnte nicht fehlen, daß die älteren Meister die außerordentliche Gewandtheit in der Koloratur, welche Bernacchi auf ganz eigene Weise zu entwickeln verstand, als Geschmacksverirrung, als Untergang des Vokalen im Instrumentalen bezeichneten. Nichtsdestoweniger muß man ihm lassen, daß er seinerseits den feinsten künstlerischen Geschmack auch in Verwendung des gesanglichen Ornamentes bewahrte und dasselbe nicht sowohl als Selbstzweck, denn als besonderes Ausdrucksmittel für die Schilderung bestimmter Situationen, Gefühlsnüancen, Stimmungen verwandte, also die Grenze innehielt, jenseits welcher der Koloratur die künstlerische Berechtigung fehlt. Da Faustina Bordoni sich von Anfang an mehr für das glänzend Bewegte, feurig Brillante und Pathetische, als für kantablen Gefühlsausdruck befähigt fühlte, ist es leicht erklärlich, daß ihr Bernacchi's Lehre und Richtung zweifach willkommen sein mußte und daß sie sich mit rastloser Begier die durch ihn entwickelten Künste der Ornamentik aneignete. Nachdem sie die Direktion des ersten Theaters ihrer Vaterstadt wiederholt zur Übernahme von Kinderrollen zu bewegen gesucht hatte, aber einem standhaften Nein des eigensinnigen Köpfchens begegnet war, hatte sie endlich dem Zureden ihrer Eltern, Lehrer und Freunde nachgegeben und war im Jahre 1716 in der Oper „Ariodante“ von Polarolo zum ersten Mal vor ihren neugierigen Landsleuten auf der Bühne erschienen. Trotzdem, daß dies Volk von Künstlern ihr die glänzendsten Ovationen darbrachte, war sie mit ihrer Leistung keineswegs zufrieden, fand sie das Ziel ihres Ehrgeizes entfernt nicht erreicht. Sie zog sich daher nach bloß einmaligem Auftreten vom verlockenden Schauplatz der Oper zurück, um aufs Neue sorgfältigsten Studien obzuliegen, die ihr zusagenden Rollen gesanglich und schauspielerisch bis ins feinste Detail durchzuarbeiten und sich namentlich des dramatisch Wirksamen, das sich ihr erst auf den Brettern, Angesichts und im Wettstreit rivalisirender Kräfte vollständig offenbart, bis zur Unfehlbarkeit zu versichern. So betrat sie mit verstärkten Waffen ausgerüstet 1717 zum zweiten Mal die Bretter, die die Welt bedeuten. Ihr Sieg war der glänzendste, ja so vollständig, daß er ihr eigenes

ungenügsames Herz wenigstens für einen Augenblick befriedigte. Vereinigten sich doch schon jetzt all die Vorzüge in ihr, die ihr binnen wenigen Jahren die Welt zu Füßen werfen sollten. Ihr Mezzosopran umfaßte zwar kaum zwei Oktaven, nach Quanz die Region „vom ungestrichenen b nicht viel über das zweigestrichene g". Die von Hasse für sie geschriebenen Rollen bewegen sich sogar noch in einem geringeren Tonumfang, zwischen dem eingestrichenen d und dem zweigestrichenen a. Allein die Töne, welche diese Skala in sich schließt, beherrschte sie mit einer Sicherheit ohne Gleichen. Die Italiäner bezeichneten das Leichtperlende ihres Gesanges, die Verbindung nachhaltiger Kraft mit spielender Grazie, den strahlenden Glanz, der darüber lag, als »un canto granito«. Mit unbedingter Reinheit der Intonation und tadellos deutlicher Aussprache verband sie die außerordentlichste Volubilität im Vortrag von allen möglichen Figuren, weiten Sprüngen, Passagen, Trillern, namentlich auch der raschesten Wiedergabe einer Reihe von Noten und Textworten auf demselben Ton. „Sie ist unstreitig die erste, sagt Quanz (der Faustinen in ihrer Blüthezeit, 1727 zu London gehört), welche aus vielen Noten auf einem Tone bestehende Passagien im Singen und zwar mit dem besten Erfolge angebracht hat." Im Adagio zeichneten sie heroischer Affekt, nachdrucksvolle Deklamation des Textes, majestätische Würde der Gesammthaltung aus. Doch soll sie die langsamen Tempi weniger geliebt haben, da ihrer stolzen Natur alles Weichliche widerstrebte, das Portamento wie der Ausdruck schmerzlicher Trauer auch weniger ihre Sache waren. „In der Aktion war sie besonders stark und weil sie der Verstellungskunst, oder, mit Herrn Mattheson zu reden, der Hypokritik in hohem Grade mächtig war und nach Gefallen, was für Mienen sie nur wollte, annehmen konnte, kleideten sie sowohl die ernsthaften als verliebten und zärtlichen Rollen gleich gut." (Quanz.) Mit Vorliebe gab sie indeß schon in ihrer Jugend stolzgebieterische Frauen, machtbewußte Fürstinnen, heroisch angelegte Naturen, da sie für vornehme Repräsentation, für die Darstellung imponirender Hoheit unvergleichlich beanlagt war. Von den zahlreichen Anekdoten, welche für dieß specifische Talent Faustinens Zeugnis ablegen, möge hier nur eine besonders charakteristische Erwähnung finden, die uns Rochlitz überliefert hat. Anfang der vierziger Jahre gab sie zu Dresden die Zenobia. Während der Vorstellung und

selbst während der Gesänge Faustinens unterhielt sich der anwesende Kurfürst ziemlich lebhaft mit einer polnischen Hofdame. Faustina fühlte sich als Künstlerin verletzt und als sie im Verlauf ihrer Rolle zu den Worten kam „Schweigt, ich befehl' es", sprach sie dieselben, ohne einen Blick von den Mitspielenden zu verwenden, mit solch hoheitsvollem Nachdruck, daß das Gespräch in der kurfürstlichen Loge unwillkürlich verstummte und wärend des Abends nicht mehr in Fluß gerieth. — Bei dieser Darstellungskunst unterstützten Faustinen körperliche Vorzüge seltenster Art, vor Allem aus ein wahrhaft königlicher Wuchs, vollentwickelte, in harmonischem Gleichgewicht stehende Körperformen, die später etwas ans Üppige streiften. Ihre Gesichtszüge haben uns eine Reihe Bilder überliefert, die sich fast sämmtlich im Besitz der Dresdener Gallerie befinden. Wohl am idealsten hat sie die bekannte Hofmalerin Rosalba Carriera aufgefaßt. Dieselbe wollte ihr, wie eine Anekdote erzählt, der mythologisirenden Neigung jener Roccocozeit gemäß irgend einen antik-poetischen Charakter verleihen, da ihr auch die Hofdamen als Flora, Muse, Nymphe und so weiter zu sitzen pflegten. Sie fragte Faustinen, als was sie dargestellt zu sein wünsche. „Als Faustina Hasse", lautete die ebenso bündige wie selbstbewußte Antwort der Künstlerin. In späterer Zeit nach 1740 malten sie Stef. Torelli und Felicita Hofmann geb. Sartori, und Lorenz Zucchi fertigte nach dem Portrait des erstern einen trefflichen Stich. — Aus all den angeführten Bildern geht hervor, daß Faustinens Züge nicht sowohl fein und liebreizend, als von energischem Gepräge, imponirend und doch von schöner, an die Antike gemahnender Regelmäßigkeit waren. Besonders übte das dunkle Feuer ihrer Augen, die ebenso herrischstolz wie hingebend zärtlich zu blicken wußten, eine magische Anziehungskraft aus. — Wenige Monate nur war Faustina in ihrer Heimat Venedig künstlerisch thätig, als sie ein Ruf nach Florenz traf. Gerne leistete sie demselben Folge, da sie das Bedürfnis, größere Verhältnisse kennen zu lernen, sich in der Welt umzusehen, sich mit den ersten Gesangsgrößen der Zeit zu messen, lebhaft empfand. In Florenz, wo die Sängerin noch 1717 eintraf, erneuerten sich die venetianischen Triumphe; ja das Blut der Kunstfreunde am Arno wallte noch enthusiastischer auf: Es regnete Kränze und Lobgedichte auf sie herab, sobald sie sich auf der Bühne zeigte. Man ließ eine Denkmünze zu ihren Ehren prägen, von der in italiänischen

Sammlungen Exemplare zu sehen sind. Ja man sagte, die Podagrakranken schleppten sich aus dem Bett ins Theater, um sich am Klang ihrer zaubermächtigen Stimme zu berauschen. Die Arien und Recitative, die von ihren Lippen tönten, hatten schon hierdurch gleichsam eine höhere Weihe, eine besondere Anziehungskraft empfangen. So heißt es in der Anzeige eines Koncertes, das der Geiger Pietro Castrucci aus Rom 1719 in London gab: „Auch werden darin verschiedene Gesänge vorgetragen, welche die berühmte Faustina in Venedig sang." — Bei der beispiellosen Raschheit, mit der sich ihr Ruf durch die ganze appenninische Halbinsel, ja über halb Europa verbreitete, war es natürlich, daß auch Neapel, das Eldorado der musikalischen Feinschmecker, die Heimat Alessandro Scarlatti's des bedeutendsten Opernkomponisten der Zeit die Künstlerin kennen zu lernen wünschte. 1722 erschien sie daselbst zum ersten Male in der Oper: „Bajazet" von Leonardo Leo und trug auch hier einen Erfolg davon, der seines Gleichen suchte. — Inzwischen hatte man am Hofe Kaiser Karl's VI. zu Wien, des Vaters Maria Theresia's und eines der leidenschaftlichsten Musikliebhaber der Zeit, den Plan gefaßt, Faustinen für die Oper zu gewinnen. Es wurden ihr die glänzendsten Anerbietungen gemacht und da der Künstlerin selbst das Vaterland zu eng geworden, ließ sie sich für das Jahr 1824 mit einem fixen Gehalt von 15000 fl. nach der Kaiserstadt an der Donau engagiren. Die unnachahmliche Grazie ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung, der jugendliche Schmelz wie die Geschmeidigkeit ihres Organs nöthigten auch die widerstrebenden Elemente Wiens, die gelehrtesten Perücken, die peinlichsten Kunstkritiker zu rückhaltloser Anerkennung. Der alte Oberkapellmeister Johann Jos. Fux, der Verfasser des berühmten Gradus ad Parnassum, den man seiner Gicht wegen in einer Sänfte zum Theater tragen mußte, erging sich in begeisterten Ausdrücken über den Liebreiz und die Volubilität dieser Sirenenstimme, die seiner Meinung nach im kolorirten Gesang schon damals nicht ihres Gleichen hatte. Auch Apostolo Zeno, neben dem dreißig Jahre jüngern Metastasio der vorzüglichste Librettist des 18. Jahrhunderts, als kaiserlicher Hofpoet zu Wien angestellt, ist von ihrer Kunst bezaubert und weiß zugleich ihr hofmäßiges, züchtig anständiges Betragen, das sich der vorgeschriebenen steifleinenen Etikette so graziös zu akkomodiren verstand, nicht genug zu rühmen. Trotz alledem scheint es, daß es

Faustinen in dem schon damals raschlebigen Wien, wo ein künstlerisches Phänomen das andere jagte, bei der immerhin etwas kühleren Temperatur des deutschen Enthusiasmus nicht besonders wohl geworden sei. Denn als G. F. Händel 1725 nach Deutschland kam, um Sänger für die im Jahre 1719 gegründete königliche Akademie in London zu suchen, weigerte sie sich nicht, mit ihm in Unterhandlung zu treten und ließ sich gegen Zusicherung einer jährlichen Gage von 2500 £ für die Oper im Haymarket-Theater gewinnen. Wir sind damit bei einem der bedeutungsvollsten Abschnitte im Leben unserer Künstlerin angelangt, über den uns auch, Dank den sorgfältigen Quellenforschungen Chrysander's reichhaltigere Nachrichten vorliegen. Ehe wir indeß zur Schilderung dieser Londoner Tage übergehen, fällt es nothwendig, einen Blick auf die Entwickelungsgeschichte der Oper und deren Zustand um die Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu werfen, da sich die kunsthistorische Stellung Faustina's, ihre glänzenden Vorzüge wie ihre verderblichen Schwächen nur auf diesem Hintergrunde klar erkennen lassen. Die Kunstform der Oper ging bekanntlich aus dem Bestreben der Wiederherstellung des altgriechischen Dramas hervor, in welchem man sich Musik und Wort zu dramatischer Diktion verschmolzen dachte. Als im 16. Jahrhundert die begeisterte Theilnahme für antike Bildung und Kunst sich der gesammten abendländischen Welt, voraus aber Italiens bemächtigt hatte, thaten sich um das Jahr 1580 in Florenz eine Anzahl vornehmer Musikfreunde zusammen, um jene Idee einer Regeneration der antiken Musik zu verwirklichen. Von dem Grundgedanken ausgehend, das Wort müsse dabei herrschen, wie es unzweifelhaft bei den Griechen dominirt habe, erfand man im ausgesprochenen Gegensatz zur polyphonen Gestalt der gesammten zeitgenössischen Kunstmusik die Homophonie und zwar zunächst das zwischen leidenschaftlich bewegter Deklamation und wirklicher Melodie die Mitte haltende Recitativ. Neben diesem entwickelte sich aber unter den Händen der Italiäner, dieses vor allen andern nach gefälliger Form, nach sinnlicher Schönheit strebenden und dafür empfänglichen Volkes, rasch auch der satzmäßige Einzelgesang, die Liedweise, die Arie, welche man dem schnellwechselnden dramatischen Dialog des Recitatives gegenüber zum Ausdruck einer festgehaltenen Stimmung, eines bestimmten Gefühlszustandes verwandte. Schon bei Claudio Monteverde (1568—1643)

erscheint das Recitativ von seiner ursprünglichen Starrheit gelöst, rhythmisch flüssig und biegsam, jeder Empfindungsnüance mit sorgfältiger Treue folgend. Seine unmittelbaren Nachfolger (Cavalli, Cesti, Legrenzi rc.) führten auch die Arie zur Höhe ihrer formalen Entwickelung empor, welch letztere der Name Alessandro Scarlatti's (1650—1725) bezeichnet. Wenn auch Scarlatti nach Maßgabe der neuesten Forschungen die Zweitheiligkeit der Arie nicht erfunden hat, wenn dieselbe vielmehr schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts Anwendung fand, so wurde sie gleich dem sogenannten begleiteten Recitativ doch erst mit dem genannten Tondichter zur stehenden Form. Ein breites Instrumental-Ritornell leitet seitdem regelmäßig die Arie ein; der erste Gesangssatz stellt das musikalische Thema derselben fest und führt in eine Passage, die dem Übergang zum sogenannten Seitensatz der Sonatenform entspricht. Nachdem dann das Thema in Erinnerung gebracht worden, folgt ein Ganz- oder Halbschluß auf der Dominante des Haupttons, der meist durch ein kurzes Instrumentalnachspiel befestigt wird. Dann setzt der Hauptsatz wieder ein, zieht eine zweite Passage nach sich und wendet sich schließlich auf der Dominante zum Schluß im Hauptton. Damit erscheint der erste Theil der Arienform erschöpft und es folgt ein neuer selbständiger Satz in einer verwandten Tonart, meist etwas anders rhythmisirt und lebhafter bewegt. Dieser knapp gefügte Mittelsatz der Arie führt zum Hauptsatz zurück, welcher dann vollständig wiederholt wird und so das Ganze cyklisch abschließt. — Bei Skizzirung dieser Arienform drängt sich unwillkürlich die Frage auf: Ist dieselbe mit fortschreitender dramatischer Bewegung, mit dem lebendigen Pulsschlag der Bühnenhandlung vereinbar? Und wenn nicht, wie war es möglich, daß sie trotzdem zur stereotypen Form werden konnte? Die Beantwortung der Frage wird sich uns aus einer flüchtigen Betrachtung der stofflichen Elemente ergeben, welche die italiänische Oper zu behandeln hatte. Da Endzweck derselben sein sollte, das antike Drama zu erneuern, erschien es von vornherein selbstverständlich, daß auch die Götter und Helden des Alterthums den Stoff für die dramatische Darstellung abgeben mußten. Allein was sollten nun diese Heroen, diese griechischen Patrioten und römisch starren Republikaner auf der Opernbühne, vor den Augen der Italiäner des 17. Jahrhunderts, die von einem gemeinsamen Vaterlande, von staatlicher Größe und Ruhm, von

heldenhafter Aufopferung des Einzelnen für die gemeinsame Sache nichts mehr wußten, die längst die Beute zahlloser kleiner Tyrannen geworden waren, deren ganzes Dasein in den Vergnügungen des Tages, im mühelosen Genuß einer unerschöpflichen Natur und eines überströmenden Reichthums von Kunstgebilden aller Art aufging? Wodurch vermochten jene Herrscher und Helden, die den späten Nachgeborenen zu leblosen Larven geworden, die Theilnahme des Publikums festzuhalten? Wir können die Anwort nicht schlagender geben denn mit den Worten von A. B. Marx in seiner biographischen Arbeit über Gluck: „all die Eroberer, Tyrannen und altehrwürdigen Herrscher, sie liebten; das war der Kern ihres Lebens. Mit diesem ersten Wort ist das Wesen der italiänischen großen Oper bezeichnet. Die ganze Schar von Helden und Herrscherinnen, die so viel Jahrhunderte lang mit den mannigfachsten Strebungen und Schicksalen die Welt erfüllt, sie ist eine eitle, leere Namenreihe, eine einzige, weitaufgebauschte Täuschung; nicht Menschen in der Mannigfaltigkeit ihres Lebens und Charakters stehen vor uns, es sind larven- und flitterreiche Maskenzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorlächelt. Denn auch die Liebe, der letzte allen angedichtete Lebensrest wird hier statt der Hingebung zweier, von innen heraus für einander bestimmter Seelen zur müßigen Tändelei. Da die wahre Liebe in die prunkenden Masken nicht paßte und doch auch der Glanz und Reichthum ihrer Existenz wenigstens äußerlich zur Anschauung gebracht werden mußte, ward das Schaugepränge die voranstehende Bedingung für dies Bühnenleben; damit wurden die Höfe der Fürsten ins Interesse gezogen, der Prunk der Bühne trat an die Stelle der mittelalterlichen Aufzüge und öffentlichen Feste, mit mehr Mannigfaltigkeit und vielleicht minderem Aufwand.“ — Wenn nun aber unter diesen Umständen von einem wahren Drama nicht die Rede sein konnte, wenn auch die bald beliebte Verdoppelung des stofflichen Hauptmomentes, die Einführung mehrerer Liebesverhältnisse, die Bereicherung der Motive durch Einschaltung von Hofintriguen u. dergl. das Interesse der Zuschauer nicht dauernd zu fesseln vermochte, was blieb anderes übrig, als die Musik, um den todten Masken klingendes Leben zu verleihen? — So wurde die Musik zur Hauptsache, der Gesang zur Seele der Oper. Man mußte also darauf bedacht sein, das Gesangliche mit allem erdenk-

baren Reiz auszustatten, seine Formen so zu gestalten, daß die menschliche Stimme sich möglichst frei und wohlig darin ausbreiten und dem träumenden Hörer den müheloseſten, ohrbestrickendsten Genuß gewähren konnte. Wie man daher schon früh die günstigste Stimmlage, also den Diskant, dann den Tenor bevorzugte, und den Baß in der Opera seria fast gar nicht mehr zur Verwendung brachte, so wurde der Arie als wichtigstem Faktor des Drama per musica jene breite, für die Entfaltung gesanglicher Kunst überaus günstige Gestalt gegeben, die wir bereits charakterisirt haben. Alle übrigen Theile traten gegen sie in den Hintergrund. Die Ouverture ging auf den Inhalt der Oper nicht ein, sie bildete in ihrer dreisätzigen Symphonieform, wie Marx sich ausdrückt, eine musikalische Unterhaltung vor der Hauptunterhaltung. Mehrstimmige Sätze und Chöre kamen selten, meist nur am Schlusse eines Aktes vor. Aber auch das Seccorecitativ, welches die Arien, meist zwanzig bis dreißig mit einander verband und auf das die älteren Meister, namentlich Scarlatti, große Sorgfalt verwandt hatten, ward allmählich nachlässiger behandelt und sank mehr und mehr zur leblos trockenen Schablone herab. Bei der Bedeutung, welche somit dem Einzelgesang in der italiänischen Oper eingeräumt wurde, erscheint es nun als naturnothwendig, daß die Sänger und Sängerinnen deren maßgebende Träger bildeten, daß ihre Subjektivität den Erfolg eines Werkes eher entschied denn selbständiger musikalischer Gehalt, daß somit die Komponisten darauf Bedacht nehmen mußten, den Gesangskünstlern ihre Partien möglichst in die Kehle zu schreiben. Nichtsdestoweniger ist anzuerkennen, daß um das Jahr 1725, bei welchem wir in unserer biographischen Skizze stehen geblieben sind, das richtige Verhältnis zwischen Komponisten und Sänger sich keineswegs schon völlig verschoben hatte. Der erstere war noch nicht zum bloßen Leibschneider des letzteren entwürdigt; überall finden wir wie in dem damaligen musikalischen Getriebe überhaupt so auf dem Gebiet der Oper fröhlich emporblühendes Leben. Die Formen sind noch nicht völlig abgeschlossen, geschweige denn überreif geworden oder gar in sich erstarrt. Hatte doch eben erst Scarlatti den großen Stil Palestrina's und der Römer in den sogenannten schönen Stil herübergeführt, der mit dem Jahre 1700 zur Herrschaft kam! Hatte doch zur selben Zeit in der Heimat Faustina's, in dem farbenglänzenden Venedig, der hochbegabte Antonio Lotti

eine Reihe durch Wahrheit der Empfindung und feinsinnigen Ausdruck hervorragender Opern geschaffen, wenn er auch auf weltlichem Gebiet weder das feierliche Pathos noch die prachtvolle Klangwirkung seiner Kirchenmusik zu erreichen vermochte! — Aber auch die Gesangskünstler waren durchschnittlich noch von trefflicher Qualität. Der künstlerische Geist, der die Schöpfungen der genannten Tondichter beseelte, hatte sich auf die ausübenden Kräfte verpflanzt. Noch dämmerte das Abendroth der Zeit, wo die bedeutendsten Sänger gleichzeitig allseitig gebildete Musiker, ja selbst berühmte Komponisten waren, wo der bereits von uns erwähnte Kastrat F. A. Pistocchi seinen zahlreichen Schülern in Bologna als ebenso geschmackvoller Sänger wie hochgebildeter Tonsetzer gleich einem schönen Stern vorstrahlte, wo der Venetianer Agostino Steffani als Kapellmeister zu Hannover seine musterhaften Kammerduette schrieb und durch seinen Gesang Bewunderung und Rührung erregte. Diesen Meistern, die hauptsächlich den Kammerstil, die Verbindung kontrapunktischer Kunst mit melodischer Schönheit gepflegt hatten, waren um die Wende des 17. Jahrhunderts eine Reihe trefflicher Vokalisten gefolgt, die sich vornehmlich dem eigentlichen dramatischen Gesang widmeten, denen es übrigens nicht so sehr auf schulmäßige Sorgfalt als auf feurige Lebendigkeit, hinreißende Wärme des Vortrags ankam. Es gehören hierher die gesanglichen Vertreter der Scarlatti'schen Schule, allen vorglänzend der venetianische Ritter Nicolini, welchen Quanz im Singen mittelmäßig, aber einen vortrefflichen Akteur nennt, und die Kontraaltistin Vittoria Tesi, beim Beginn des vorigen Jahrhunderts unstreitig die größte dramatische Sängerin, deren von heroischem Feuer durchlodertes Spiel besonders bei der Vorführung männlicher Rollen Alles hinriß. Dann kommt von 1700 bis ungefähr 1730 reichend eine dritte Epoche der Gesangskunst, welche das Gute der vorerwähnten Gruppen in sich vereinigt, nämlich sorgfältigste technische Durchbildung einerseits und warmbeseelten, ausdrucksvollen Vortrag andererseits. In dieser Zeit ertönte, wie Chrysander sich ausdrückt, wahrhaft goldener Gesang. Die hierher gehörigen Namen der Kastraten Senesino, Carestini, Beard, sowie der Damen Cuzzoni, Strada, Francescina, Cibber, Frasi, die uns theilweise noch weiterhin beschäftigen werden, bezeichnen jene schöne Mitte in der Geschichte des Gesanges, wo der Sänger alle Ausdrucksmittel vollkommen beherrscht, sie aber noch

nicht übertreibt, wo er dem Tondichter gegenüber seine Selbständigkeit wahrt, denselben aber nicht tyrannisirt, sich nicht an seine Stelle zu setzen sucht. — Es sollte nur allzubald anders werden und daß es anders ward, daran trägt auch Faustina Bordoni ihren Schuldantheil. Doch greifen wir der späteren Entwickelung nicht vor, sondern wenden uns zur Biographie unserer Künstlerin zurück, die wir in Wien verlassen haben, wie sie im Begriffe stand, nach England überzusiedeln.

Die Erwartungen des Londoner Publikums waren aufs höchste gespannt. Hatte man doch schon März 1723 in einer Londoner Zeitung lesen können, die weltberühmte Sängerin Faustina sei von Venedig eingeladen worden, um die Cuzzoni niederzusingen und alsdann ebenfalls Geld genug mit heimzuführen, um in einem italiänischen Prachtbau die englische Thorheit verewigen zu können. Als endlich im Sommer 1725 der Kontrakt mit der Sängerin definitiv geworden, verkündeten die Londoner Blätter das für die damalige thatenarme, politisch stagnirende Zeit des Walpole'schen Regimentes zwiefach wichtige Ereignis mit begeisterter Emphase; die einen mit dem Beifügen, nun werde der große Zweikampf der beiden größten Sängerinnen des Kontinents beginnen, die anderen mit der apodiktischen Behauptung, Faustina sei die größte Sängerin der Welt, sie erhalte daher auch 2500 £, 500 £ mehr denn die Cuzzoni. Faustina mit den Mitteln, die Neugier zu reizen, durch jahrelange Praxis wohl vertraut, verzögerte ihr Erscheinen nach Kräften und langte erst gegen Ende der Saison 1725/26 in der englischen Kapitale an, wenig darum bekümmert, daß sie dadurch die Akademie um einen guten Theil ihrer Jahreseinnahme brachte. Die erste Oper, in der unsere Künstlerin zu London auftrat, war Händel's eben komponirter Alessandro. Händel hatte sich zum Voraus über die specifischen Fähigkeiten Faustina's genau erkundigt und die beiden weiblichen Hauptrollen der Oper, Roxana und Lisaura mit Vorbedacht so eingerichtet, daß jede der Sängerinnen Faustina wie Cuzzoni ihre besonderen Vorzüge darin voll zu entfalten vermochte. Während die Gesänge der Roxana fröhlich bewegt, von heiterer Liebeszuversicht erfüllt sind, während ihre Melodien wie reizender Vogelgesang dahinflattern, weht durch die der Cuzzoni zugedachte Partie der Lisaura elegische Trauer, edel empfundener Schmerz darüber, daß Alexander ihre Liebe mißkennt, ihre Rivalin bevorzugt.

Gerade im Gefühlsausdruck, im seelenvoll Ergreifenden lag aber die Hauptstärke Francesca Cuzzoni's, dieser wunderbar begabten, von tiefer Leidenschaftlichkeit erfüllten Sängerin, zu deren genauerer Charakteristik wir gleich hier das Nöthige anführen müssen. Um das Jahr 1700 zu Parma geboren, hatte Francesca die tüchtige Schule Lanzi's durchgemacht, der sie besonders auf das Natürliche, Ungezwungene, stilvoll Einfache hinwies. Mit einem umfangreichen, die volle Sopranlage vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen c beherrschenden Organ ausgestattet, hatte sie durch ihre tadellos reine Intonation wie die sorgfältig ausgebildete Kadenz rasch die Bewunderung der Kenner erworben, aber mit ihrem unmittelbar zu Herzen gehenden, innig empfundenen Gesange auch die Massen an sich gefesselt, so daß man sie durch ganz Italien nur die goldene Leier nannte. Leider entstellte ein häßlicher Körper ihre äußere Erscheinung und was weit schlimmer, ihre für echte Kunst tiefempfängliche Seele verunstalteten zahlreiche schlimme Neigungen, besonders aber eine unberechenbare südländische Leidenschaftlichkeit, die sie schließlich ins Verderben führte. Als sie für die Londoner Akademie engagirt, im Herbst 1722 zu kommen verzog, hatte ihr Händel den Koncertmeister Pietro Giuseppe Sandoni entgegengeschickt, den sie unterwegs heirathete und nach einem unseligen Leben schließlich ermordete. Auch Händel hatte bald genug mit ihrem grillenhaften Wesen, mit ihrem starren Trotzkopf zu thun. Die Cuzzoni ist es, die er einmal, weil sie sich weigerte, eine seiner Arien zu singen, mit seinen herkulischen Armen ergriff und zum Fenster hinauszuwerfen drohte, indem er die feuerschnaubenden Worte ausrief: »Je sais bien, que vous êtes une veritable Diablesse, mais je vous ferai savoir — moi, moi! — que je suis Beelzebub, le chef des Diables«. — So war die Sängerin beschaffen, die Faustinen bei ihrem Debut in London als erklärte Rivalin gegenüber trat. — Neben den beiden Frauen, das seltene Trifolium vollendend, stand der Sieneser Kastrat Francesco Bernardi genannt Senesino, der schon 1721 nach London gekommen war, das 45. Altersjahr bereits überschritten, aber was Schönheit und gleichmäßige Durchbildung der Stimme wie würdevoll-natürliche Aktion anbelangt, noch immer nicht seines Gleichen hatte. Bei der ersten Aufführung des Alessandro den 5. Mai 1726 vertheilte sich der Beifall des Publikums ziemlich gleichmäßig auf die Darsteller

der Hauptrollen, welche auch gleich vorzügliches leisteten. Faustina zumal imponirte nicht weniger durch die lebendige Frische und den Glanz ihres Vortrags, die bis in die fernsten Winkel des Theaterraums verständliche Aussprache, als durch ihre körperlichen Reize, das ausdrucksvolle Mienenspiel, den stolzen Anstand ihrer Haltung. Nachdem die Damen schon am Schluß des ersten Aktes ein Duett gesungen, in welchem jede Stimme abwechselnd dieselbe Melodie vorträgt, reichen sie sich im letzten Akt versöhnt die Hand. Wohl ist es möglich, daß eine solche Handreichung auch außerhalb der Bühne stattgefunden, daß sich die beiden Sängerinnen wenigstens gelitten haben würden, hätte sich nicht die Skandalsucht sofort an ihre Fersen geheftet, die vornehme Welt Londons in zwei leidenschaftliche Parteien gespalten und unter Zuhilfenahme der Presse die eifersüchtigen Neigungen nach Kräften geschürt. Faustina besaß vor der stets launigen, abspringenden, wenig redegewandten Cuzzoni den großen Vortheil, daß sie sich schon in jungen Jahren die lässige Grazie und Leichtigkeit im Umgang angeeignet hatte, welche die venetianischen Edeldamen der Zeit auszeichnete. Voll muthwilliger Heiterkeit wußte sie in Gesellschaft durch ihr geistreich witziges Wesen unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und ihre Umgebung wie mit unsichtbaren Zauberfäden zu fesseln. Ihre Unterhaltung war ein flackerndes Feuer amüsanter Anekdoten, eine lebendige Geschichte der damaligen Musik. Soll sie doch noch als siebenzigjährige Frau durch ihre sprühende Lebendigkeit Jedermann bestochen haben und jetzt stand sie im blühendsten Alter, in der Vollkraft ihrer berückenden Fähigkeiten. Was Wunder, daß sich eine Schar begeisterter Verehrer, vornehmer Gönner, unterhaltungssüchtiger Frauen, darunter in erster Linie die Gräfinnen Burlington und Delaware, um die Sängerin scharte, sobald sie den englischen Boden betreten hatte! Eine Hauptverstärkung erhielt die Partei der Faustinianer dadurch, daß sich ihr der mit seinen Eltern zerfallene Kronprinz schon aus Oppositionslust anschloß. Was Wunder aber auch, daß die entschiedenen Anhänger der bisherigen Primadonna Francesca Cuzzoni der Künstlerin, welche ihren Lieblingsstern zu verdunkeln gekommen war, wie eine geschlossene Phalanx entgegentraten, daß die Schwächen der leichtlebigen und intriguanten Venetianerin mit gieriger Schadenfreude hervorgesucht, böswillig gehätschelt, ins Skandalöse gesteigert wurden! Faustina

hatte sich schon im ersten Monat ihrer Thätigkeit auf der Londoner Bühne eine Erkältung zugezogen und mußte einige Zeit pausiren, was sofort zu einem höchst derben Pamphlet Veranlassung gab: „Es kann nicht regnen, es muß gleich gießen, oder: das vornehme London mit Raritäten übersäet: das ist eine treue und umständliche Erzählung, wie Madame Faustina heiser geworden ist, und die klägliche Geschichte von ihrem Aderlaß." Ein anderer Pamphletist Henry Carey empfing sie mit einem Gedicht: „Faustina oder die römische Sängerin, eine Satire auf die Genußsucht und Verweichlichung unserer Zeit", die ebenfalls mit boshaften Ausfällen, namentlich auf die moralische Qualifikation der Adressatin gespickt ist. Aber auch die Künstlerin ließ man keineswegs unangefochten. Bot schon dem unbefangenen Beurtheiler ein Vergleich mit der Cuzzoni Beziehungen dar, in welchen Faustina ihrer Rivalin entschieden nachstand, so fiel es der Parteisucht nicht schwer, die relative Inferiorität der erstern zu unverzeihlichen künstlerischen Fehlern zu stempeln. Die tiefe Innigkeit, das Ergreifende im Gefühlsausdruck verherrlichend, durch das sich die Cuzzoni, wie wir schon früher hervorgehoben, besonders auszeichnete, nannte man Faustina's Vortragsweise äußerlich, der echt weiblichen Empfindung bar, rauschend und stürmisch, aber ohne Natur. Ihre Stimme sei zwar stark, aber nicht klar, durchdringend aber nicht wohlthuend. Am meisten wurde ihre Kadenz angegriffen und den bezüglichen Ausfällen noch ein besonderer Stachel dadurch verliehen, daß man die Schuld auf ihr vorgerücktes Alter schob, sie also mehr oder weniger für „abgesungen" erklärte. — Auf diese Weise gelang es freilich rasch, die beiden Sängerinnen Faustina und F. Cuzzoni dermaßen zu verhetzen, daß sie bald nicht einmal mehr die gewöhnliche Höflichkeit gegen einander beobachteten. Als Lady Walpole Frühjahr 1727 eine Gesellschaft bei sich veranstaltete, zu welcher beide Künstlerinnen eingeladen waren, fand man es angezeigt, die Cuzzoni durch Vorzeigung von Kostbarkeiten 2c. in anderen Räumen des Hauses zu beschäftigen, während Faustina den Gästen im Musiksaal vorsang. Ähnliches kam in anderen vornehmen Gesellschaften vor. Von dem Kampfeifer, welcher die Parteigänger der beiden Primadonnen beseelte, giebt die Anekdote eine Vorstellung, wornach der junge Herzog von Bedford dem Sohne des Herzogs von Orleans selbst über den Kanal nachgereist sein soll, um triumphirend auf der Spitze seines

Degens den Beweis zurückzubringen, sein Gegner sei ein Prinz von — Geblüt und Faustina der wahre Engel, nicht die Cuzzoni, welcher in London dieser schmeichelhafte Beinamen zu Theil geworden war. — Inzwischen hatte Händel, seine geniale Kraft zusammenfassend, eine neue Oper geschrieben, in der die Sängerinnen wiederum nebeneinander auftreten sollten und die unzweifelhaft zu seinen schönsten Erzeugnissen gehört. Es war der im Winter 1726/27 entstandene „Admet“, dasselbe Sujet, das 40 Jahre später Gluck zu einer seiner glänzendsten reformatorischen Thaten begeistern sollte. Unter getreuer Festhaltung der hergebrachten Formen, insbesondere des Scarlatti'schen Arienstils hatte der große Tondichter es verstanden, die sanftelegische Klage des dem Tode entgegengehenden Admet ebenso ergreifend zu charakterisiren wie das tröstende Zureden seiner Gattin und deren heroischen Entschluß, sich für den geliebten Mann zu opfern. War die Partie des Admet für Senesino wie geschaffen, so hätten bezüglich der Zutheilung der weiblichen Hauptrollen Zweifel entstehen können, da zwar das Heldenhafte in der Alkestis gar wohl für Faustina paßte, dagegen die Darstellung tiefen Gefühlslebens, welches die Rolle gleichzeitig bedingt, eher Sache der Cuzzoni gewesen wäre. Händel besann sich indeß nicht lange und übertrug die Alkestispartie an die Venetianerin, während er der Cuzzoni die ebenfalls reich ausgestattete, feurig lebhafte, mit reizender Koloratur geschmückte zweite Frauenrolle der Antigona zuwies. — Die erste Aufführung der Oper fand den 31. Januar 1727 statt, nachdem ihr am 7. gl. Monats die Oper Attilio Ariosti's „Lucius Verus“ zur Eröffnung der Saison vorangegangen. Obschon Faustina Alles einsetzte, um ihrer dramatischen Aufgabe in jeder Beziehung gerecht zu werden, wollten feinere Kenner doch einen gewissen Mangel an innerer Beseelung empfinden. Die Massen freilich riß sie auch dies Mal zu brausendem Beifall hin. „Sie ist eine verteufelte Sängerin“, schrieb Lady Cooper in ihr Tagebuch, während andererseits, als die Cuzzoni die prächtige Schlußarie des ersten Aktes vorgetragen hatte, ein Mitglied der Galerie seiner Ekstase durch den Ausruf Luft machte: „Verdammt, die hat ein Nest von Nachtigallen im Leibe!“ — Am 7. März wurde die Oper zum Benefiz Faustina's wiederholt. Händel hatte für sie eine überaus schöne Arie (Spera si, mio caro) hinzukomponirt, welche die Benefiziantin zu allgemeinem Entzücken vortrug

und die sofort eine Lieblingsmelodie der Engländer wurde. Wie durchschlagend Händel's Admet wirkte, beweist der Umstand, daß derselbe entgegen der ursprünglichen Absicht der Direktion, welche ihm rasch eine weitere Oper Attilio's, des zweiten musikalischen Leiters der Akademie, und dann eine solche Buononcini's, des dritten, wollte folgen lassen, vom 31. Januar bis 18. April fast ununterbrochen zwanzig Mal gegeben wurde. Erst am 6. Mai kam Buononcini's neue Oper „Astyanax" zur Aufführung, in welcher wiederum beide Sängerinnen auftraten. Bereits hatte sich der Reklamenskandal für dieselben, die gegenseitige Heftigkeit ihrer Parteien, der persönliche Haß bis zur Maßlosigkeit gesteigert. Quanz, der von uns wiederholt citirte Flötist, Kapellmeister und Lehrer Friedrich's des Großen, der sich damals in London befand, erzählt uns in seiner Lebensbeschreibung, daß die Cuzzoniten laut zischten, wenn die Faustina sang und die Faustinianer noch größeren Lärm machten, wenn die Cuzzoni sich hören ließ. — So waren die Leidenschaften aufs äußerste erhitzt, alle Minen für eine Katastrophe geladen. Dieselbe sollte nicht lange auf sich warten lassen: Als am 6. Juni „Astyanax" wiederholt wurde, begann das Zischen der Parteigänger aufs Neue, steigerte sich allmählich zu wüstem Lärm und obwohl die Kronprinzessin Karoline persönlich zugegen war, vergaßen sich die Sängerinnen, durch das Toben ihrer Gegner wüthend gemacht schließlich soweit, daß sie auf offener Bühne einander in die Haare geriethen und sich mit Fäusten schlugen. Damit hatte die Saison ihr Ende, der Skandal seinen Höhepunkt erreicht. Natürlich waren für die pamphletistische Presse nun vollends alle Schleusen geöffnet und eine wahre Fluth von Schmähschriften ergoß sich wolkenbruchartig auf die Häupter der Primadonnen herab, namentlich aber auf Faustina, der man auch in sexueller Beziehung die schmutzigsten Dinge vorwarf. Wir wollen der pasquillantischen Chronik dieser Tage nicht in ihr kothtriefendes Detail folgen und nur eine einzige charakteristische Stelle citiren, welche sich in der von Dr. Arbuthnot, Händel's geistreichem Freund, veröffentlichten Flugschrift: „Der Teufel ist los in St. James", vorfindet: „Welche von den beiden Damen der angreifende Theil war, werde ich mich hüten zu sagen, denn ich würde dadurch die Freundschaft mehrerer Edlen und Großen verlieren, die theils die eine, theils die andere Partei und zwar mit solchem Eifer anhetzen, daß es jetzt nicht mehr so ist als früher,

nämlich: Sind Sie Hochkirchlicher oder Dissenter, Wigh oder Tory, für den Hof oder für das Volk? sondern: Sind Sie für Faustina oder Cuzzoni, für Händel oder Buononcini? — Das ist jetzt die Frage. Ich setze mich also auf die sichere Seite und sage: sie sind beide im Unrecht. — — Nun mache ich den unmaßgeblichen Vorschlag: „Da die Sängerinnen nicht durch sanfte Mittel wieder zusammen zu bringen sind, so ist es das beste, sie fechten ihre Sache in Figg's oder Stocke's Amphitheater (Bude zum Preisfechten) aus; man eröffnet eine Subskription zu dem Zweck und die tapferste der beiden Weiber bekömmt den ganzen Ertrag 2c." — Sei es, daß die rücksichtslos ätzende Schärfe, mit der das unanständige Verhalten der beiden Primadonnen in der gesammten Londoner Presse gegeißelt wurde, doch einigen Eindruck auf die Damen machte und sie ihr unwürdiges Treiben erkennen und bereuen ließ, sei es daß die Pause wohlthätig einwirkte, welche durch den am 22. Juni 1727 erfolgten Tod Georg's I. und die Krönungsfeierlichkeiten für Georg II. in dem Operngetriebe eintrat — Thatsache ist, daß sich die geschilderten Scenen nicht wiederholten und daß die Künstlerinnen sich sogar wenigstens äußerlich versöhnt hatten, als der neue Jahrlauf der Opernakademie, d. h. die Saison vom September 1727 bis Juni 1828 begann. Händel hatte in Folge des Rücktrittes seiner Mitdirektoren Buononcini und Ariosti die Leitung der Akademie wieder allein in die Hand bekommen und die wünschenswerthe Koncentration ihrer künstlerischen Bestrebungen wäre damit erreicht gewesen. Allein die Theilnahme des Publikums für das Unternehmen war gleich dem leidenschaftlichen Parteiinteresse der Vornehmen für das Gesangspersonal erkaltet. Der forcirten Überreizung war naturgemäß eine gewisse Gleichgültigkeit gefolgt, so daß man die Subskribenten des Vorjahres bei Weitem nicht mehr zusammenbrachte. Schon im Frühjahr 1727 hatte Händel die Oper „Ricardo I." vollendet, welche die Kreuz- und Brautfahrt von Richard Löwenherz behandelt. Die erste Aufführung fand zur Eröffnung der neuen Saison den 30. September statt. Obschon der Cuzzoni die Hauptrolle darin zufiel, fand auch Faustina in der ihr übertragenen Mezzosopranpartie willkommenen Anlaß, ihre eigenartige Befähigung im glänzendsten Licht zu zeigen. Von der prächtigen Arie: »Vado per obedirti« berichtet Burney: „Es ist einer der schönsten Bravourgesänge. Man erzählte mir, die brillante Stimme

der Faustina habe sich durch die geschäftige Begleitung auf eine herrliche Weise hindurch gearbeitet und das ganze Theater erfüllt." Auch die Oper „Siroë", gedichtet von dem damals noch jungen Metastasio, welche Händel am 5. Februar 1728 zuerst auf die Bretter brachte, trug Faustinen als Trägerin der Titelrolle neue Triumphe ein. Die Arie »D'ogni amator la fede« gehörte stets zu den besonders dankbaren ihres reichen Repertoires. Vom 30. April 1728 hinweg wurde Händel's dritte Oper „Tolomeo" sieben Mal gegeben. Doch vermochte auch dieß charaktervolle Werk die zunehmende Indifferenz der Masse nicht dauernd zu bekämpfen. Die Sänger und Sängerinnen ihrerseits waren nur noch mit halbem Herzen bei der Sache und schauten sich bereits nach neuen Schauplätzen für die Befriedigung ihres Ehrgeizes und ihrer Geldgier um. Am 1. Juni 1727 wurde „Admet" wiederholt. Es war die letzte Vorstellung der Akademie. Als die Oper den 11. gleichen Monats nochmals vorgenommen werden sollte, meldete Faustina sich unwohl. Reich mit Gold beladen, aber von tiefem Haß über den Wankelmuth und die boshafte Ungenirtheit der Engländer erfüllt, verließ unsere Sängerin Juli 1727 das Inselreich. „Nicht Einer", soll sie später in Dresden geäußert haben, „nicht Einer von denen, die mir Geld boten und sich um mich rauften, hat Sinn gehabt für irgend etwas, das ich mir selbst zum Verdienst anrechne. Man lärmte um meinetwillen, weil man eben nichts anderes hatte und doch lärmen wollte." — Auch Francesca Cuzzoni verließ, nachdem sie im Juli 1727 niedergekommen, England für immer und begab sich zunächst nach Wien, dann nach Italien. Lange noch klang das Echo des Ruhmes dieser Gesangskünstlerinnen auf der brittischen Insel nach und ihre Namen vererbten sich sogar auf die englischen Pferde. „So tummelten sich, nach Chrysanders drastischer Redeweise, Signor Nicolini, Broschi, Senesino, Signora Durastanti, Cuzzoni, Faustina auf den Wettrennen zu Wakefield, Yarum, Derby und anderswo Jahrzehnte hindurch mehr oder minder siegreich im Grünen herum, wie vorhin ihre Originale auf den Brettern." — Faustina fand übrigens für die vielfachen Verdrießlichkeiten, die ihr in England bereitet worden und die sie sich wenigstens theilweise selbst zuzuschreiben hatte, schon auf ihrer einem Triumphzug vergleichbaren Rückreise reichliche Entschädigung. Sie hatte sich in Gemeinschaft mit Senesino zunächst nach Paris gewendet, wo

sie wie in einigen anderen Städten Frankreichs als Königin des Gesanges enthusiastisch gefeiert wurde. Dann sang sie bis zum September 1728 in Mailand gleichfalls unter beispiellosem Zudrang und Applaus des Publikums, das ihr den Beinamen der zehnten Muse Italiens verlieh. Im Spätherbst 1728 an den Hof nach München beschieden, mußte sie sich wiederholt vor dem kunstsinnigen Kurfürsten und nachmaligen römischen Kaiser Karl VII. produciren. Hier war es, wo der Patricius Reindl ein lateinisches Gedicht zu ihrem Preis verfaßte, das den Weltruf der Künstlerin nicht weniger treffend charakterisirt wie den emphatischen Ton der Zeit und das wir daher in möglichst getreuer Übersetzung wiedergeben:

„Daß Faustina, dieß Lied, dein glänzendes Lob überstrahle,
Wollest die Verse du selbst singen mit himmlischem Mund!
Denn was immer zum Ruhm, zum Preis deines Namens gesagt wird,
Alles erreicht nicht, was du, herrliche Jungfrau verdienst.
Andere erfreuen das Ohr; du einzig dringst in der Seele
Tiefen hinab und ergreifst machtvoll das lauschende Herz.
Wie mit Zaubergewalt, sobald deine Lippen sich öffnen,
Quillt übermenschlich der Ton dir von dem menschlichen Mund.
Klagende heiterst du auf, du träufst allheilenden Balsam
Kranken in's Herz, ja durch dich wird selbst die Trauer zur Lust.
Dein süßschmeichelndes Lied bewundert bezwungen die Nacht'gall,
Während die Raschheit des Laufs neidisch die Lerche bestaunt.
Andere schmückt die Musik; du reichst ihr den stolzesten Schmuck dar,
Und was sie selbst dir verliehn, giebst du verschönert zurück,
Wer in der Tonkunst auch sonst den Kranz der Ehren beansprucht,
Dich bewundert er wohl, aber er ahmt dich nicht nach.
Was von Himmelsgenuß der Menschheit zu kosten vergönnt ist,
Deinen Lippen entströmt quillt es zur Erde hinab.
Und so lebe denn lang und genieße freudig du selber,
Was uns, glücksel'ges Geschöpf, Schönes dein Genius kredenzt!" —

Ende 1728 endlich kehrte Faustina ruhmesmüde und ruhebedürftig nach ihrer Vaterstadt Venedig zurück. Sie hatte sich ein sehr bedeutendes Vermögen erworben und verbreitete in dem palastartigen Haus, das sie bezog, umgeben von ihren Anbetern, besucht von den meisten durchreisenden Kunstcelebritäten der Zeit eine märchenhafte Pracht. Wie weit unsere Künstlerin von niedriger Habsucht entfernt war und wie hoch ihr die Interessen ihrer Kunst über irdisches Besitzthum gingen, das erhellt abgesehen von der fast verschwenderischen Freigebigkeit ihres Haushaltes aus einer Reihe

anekdotischer Züge. Wir wollen als Beleg nur eine hübsche von Rochlitz überlieferte Erzählung wiederholen: Bald nach Faustinens Rückkehr in ihre Vaterstadt suchte ein junger Virtuos, der durch Mißgeschick aller Existenzmittel beraubt war, um ihre Unterstützung nach. — „Almosen zu nehmen, würde Sie erniedrigen", erklärte Faustina zur Hilfe rasch entschlossen; „aber man soll Sie hören und belohnen, ich empfehle Sie den ersten hiesigen Häusern." Sie schrieb ihm verschiedene kurze Rekommandationen und verlangte den Erfolg baldmöglichst zu vernehmen. Allein ihr stolzes Zutrauen hatte sie getäuscht; ihr Schützling fand überall verschlossene Thüren. Als er zu Faustinen zurückkam, befand sich diese gerade bei der Toilette, um ein Fest zu besuchen. Sie hörte seine Erzählung an, schwieg einen Moment und band dann ruhig ihre diamantenen Armbänder los, um sie dem Schreckerstarrten mit den Worten zu überreichen: „Nehmen Sie! ich habe versprochen, Ihnen zu helfen! Es ist keine Unterstützung, es ist das gutgemeinte Geschenk einer Kunstverwandten!" — Zu öffentlichem Auftreten war sie trotz glänzendster Offerten, die fast täglich bei ihr einliefen, einstweilen nicht wieder zu bringen. Dagegen sang sie öfters in Gesellschaften, vor einem auserwählten Zuhörerkreis, nach einer Überlieferung übrigens auch dann nur, wenn sich ihr vornehmer Lehrer Maestro Benedetto Marcello zugegen befand. Um diese Zeit trat das entscheidende Ereignis ein, welches die Sängerin zur Bühne zurück und dauernd nach Deutschland führen sollte. Seit einigen Monaten hatte sich in der Lagunenstadt der Ruf eines jungen Künstlers verbreitet, welcher von Deutschland nach Italien gekommen war, sich die liebevolle Theilnahme des alten Meisters Alessandro Scarlatti wie im Sturm erobert, dann in Neapel als Klavierspieler und Opernkomponist Alles bezaubert hatte. Auch in Venedig, wohin der schicksalbegünstigte Mann 1727 übersiedelte und rasch zum Kapellmeister am Conservatorio dell' Incurabili emporstieg, sprach man mit täglich steigendem Enthusiasmus von dem »Caro Sassone« und wenn die Männer sein musikalisches Genie, seine seelenvollen Gesangsvorträge, sein hinreißendes Klavierspiel nicht genug zu preisen wußten, schwärmten die Frauen für die schlichte Grazie, die Liebenswürdigkeit, die Bescheidenheit des jungen Künstlers, der in seiner blonden Unschuld nicht zu ahnen schien, wie viel südlich rasches Blut er schon erregt hatte. Faustina fühlte sich in ihrer viel-

verhätschelten Eitelkeit zunächst unangenehm berührt von dem Ruhmesdunstkreis, der diesen jungen Mann umzog. Sie wollte ihn längere Zeit nicht sehen; sie glaubte, es komme ihm zu, sie aufzusuchen, der bewährten weltanerkannten Künstlerin den frischerrungenen Lorbeer zu Füßen zu legen. Er hätte sich mit den Höflingen, die sie wie Nachtschmetterlinge das strahlende Licht umkreisten, vor ihr beugen, sie als Scepterträgerin im Reiche der Kunst anerkennen sollen. Endlich willigte sie ein, sich in eine Gesellschaft zu begeben, in welcher der göttliche Sachse ebenfalls erscheinen sollte. Der letztere war zunächst kaum bemerkbar, da er sich anspruchslos im Hintergrunde hielt. Dann bat man ihn, etwas zu singen. Faustina hatte ihren Stuhl in die Nähe des Flügels gerückt, ohne von dem Künstler gesehen zu werden. Kein Hauch seiner Lippen, kein leiser Schatten, der über das regelmäßig schöne, von sanfter Begeisterung angeglühte Gesicht flog, entging ihr. Hasse trug zunächst eine jener stilvollen, edel empfundenen Arien vor, die er ebenso trefflich zu setzen wie zu singen verstand. Dann spielte er mit vollendeter Noblesse eine der schwierigsten Sonaten Domenico Scarlatti's, des größten der damaligen Instrumentalkomponisten. — Damit war sein Schicksal entschieden; das Herz der lauschenden Frau, bei der sehnlicher Wunsch und herrisch stolzer Wille zusammenfielen, hatte Feuer gefangen, Hasse mußte der Ihrige werden. Sofort zog sie ihn in ihre Nähe, sie musicirten zusammen. Zaubermächtig floß der Gesang von dem Munde der Künstlerin, als sie zugleich ihr liebeglühendes Herz darin ausströmte. Wie hätte der für alles Schöne, für sinnlichen wie geistigen Reiz gleich empfängliche Tondichter widerstehen sollen? — Nach wenigen Monaten wurde zu Venedig die Hochzeit gefeiert; alle Welt beneidete den Künstler, welchen das Glück seinen goldenen Becher bis auf den Grund leeren ließ. Wir haben bereits einiges Biographische über den Mann gesagt, an welchen Faustina ihr Geschick knüpfte, müssen indeß, um die menschliche und insbesondere die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Verbindung klar zu legen, noch etwas weiter ausholen. Johann Adolph Hasse, 1699 zu Bergedorf in der Nähe Hamburgs geboren, also mehrere Jahre jünger als Faustina, war schon 1718, durch Vermittlung seines Gönners des sächsischen Hofpoeten Ulrich König, Tenorist bei der Hamburger Bühne und 1721 Sänger an der Hofoper zu Braunschweig geworden. Dort ging im gleichen Jahr

seine im italiänischen Stil geschriebene erste Oper „Antioco“ mit so entschiedenem Beifall in Scene, daß sich der kunstliebende Herzog von Braunschweig veranlaßt fand, das verheißungsvolle Talent behufs weiterer Ausbildung energisch zu unterstützen. Mit finanziellen Mitteln, Empfehlungen u. s. w. reichlich ausgestattet kam Hasse 1722 nach Italien, wo er in Neapel, dem Mittelpunkt des italiänischen Opernwesens, zunächst Porpora's Unterricht genoß, bald aber mit Scarlatti bekannt und dessen begeisterter, von dem Meister aufs liebevollste bevorzugter Schüler wurde. Seine seltene Assimilationsfähigkeit gepaart mit deutsch-gründlichem Fleiß und einem rastlosen Künstlerehrgeiz ließen ihn binnen kurzer Zeit die italiänische Operntechnik vollständig beherrschen und eine Formsicherheit gewinnen, wie sie nur wenige Meister besessen haben. Selbst mit einer wohlklingenden, elastisch weichen Tenorstimme begabt, suchte er den aus dem reichen Schatz seiner Phantasie mühelos hervorströmenden Melodien die höchste Sangbarkeit zu verleihen. „Aller Effekt ist bei ihm“, wie Riehl in seinem Aufsatz über Hasse (Musikalische Charakterköpfe Bd. I.) treffend hervorhebt, „auf die Darstellung des natürlichen, vollen, markigen Tons berechnet. Hasse'sche Arien zu singen, ermüdet daher nicht, sondern erfrischt die Stimme. Selbst die gefeiertsten Italiäner muthen derselben harte Wendungen zu, wenn man ihre Arien neben jene Hasse's hält.“ Ein so gearteter Künstler, welcher der Vorliebe des italiänischen Volkes für gesangvolle Schönheit, für harmonischen Fluß der Kantilene vermöge seiner wahlverwandten Natur wie seiner künstlerischen Überzeugung freundlich entgegenkam, mußte wohl bei den empfänglichen Südländern offene Ohren und Herzen finden. So erregte denn schon seine erste Oper „Sesostrate“, die Hasse 1726 unter Scarlatti's Ägide im königlichen Theater zu Neapel aufführte, einen Sturm enthusiastischen Beifalls und jedes Werk, das er während der Jahre 1727 bis 1729 für Neapel und Venedig schrieb, trug ihm neue üppigere Kränze ein. Nun hatte sich ihm, dem Günstling Fortuna's, die Frau zu eigen gegeben, welche der Welt als zaubermächtigste Beherrscherin des musikalischen Gebietes galt, auf dem seine tonkünstlerische Phantasie sich am liebsten und mit unbestrittenstem Erfolg erging. Wie kann es uns wundern, daß die Sängerin den Künstler, der bisher schon dem Gesang und zwar dem maßvoll schönen, edel stilisirten Einzelgesang die unbedingte Herrschaft in seinen Tondichtungen eingeräumt,

vollends in ihre holden Fesseln legte, daß Hasse fortan wesentlich Opern für Faustina schrieb, daß der Stil ihres Gesangsvortrages, das Bestreben, jede größere Rolle ihrer Kehle so bequem wie möglich zu machen, allmählich seine ganze Schreibweise bedingte. Damit war aber ein Abhängigkeitsverhältnis des schaffenden Künstlers von der ausübenden Künstlerin geschaffen, das trotz der vorzüglichen Qualität der letztern für beide Theile keineswegs ungefährliche Konsequenzen mit sich führen mußte. Mit ihrem Entschluß, sich Hasse zu verbinden, scheint bei Faustina der andere Hand in Hand gegangen zu sein, die Bühne wieder zu betreten, an der Seite des geliebten Mannes die Triumphe zu erneuern, die ihr bereits halb Europa dargebracht. Wenn wir Johann Georg Keyßler glauben sollen — und es liegt kein Grund dafür vor, einer wenige Monate später niedergeschriebenen Notiz gegenüber dieß nicht zu thun — trat Faustina schon während des Karnevals 1730 wieder in Turin auf, wo sie innerhalb fünf Wochen mit ungefähr 15 Vorstellungen 500 Louisd'or einnahm. Die erste Hasse'sche Oper aber, in der sie nach Maßgabe unserer Quellen sang und die ihr der Meister gleichsam als Morgengabe dargebracht hatte, war „Dalisa“. Dieselbe wurde 1730 um die Zeit der Himmelfahrt sechs bis acht Mal in Venedig aufgeführt. Faustina erhielt für Übernahme der Titelrolle, die all ihre Vorzüge in hellstem Glanz erstrahlen ließ, 300 Louisd'or. Bald folgte Hasse's „Artaserse“, eine seiner besten Partituren, zuerst mit Faustina im Theater des heiligen Chrysostomus unter donnerndem Jubel des Publikums gegeben, das die Sängerin wie den Komponisten gleichmäßig feierte. Inzwischen hatten bereits die Unterhandlungen des Hasse'schen Ehepaares mit dem kurfürstlich sächsischen Hof in Dresden begonnen, deren Abschluß Frühjahr 1731 erfolgte. Während der Kurfürst Friedrich August II., seiner ganzen Geistesrichtung nach mit Ludwig XIV. wahlverwandt und dessen bewußter Nachahmer, auch in der Kunst mehr dem französischen Geschmack huldigte, und wie sein Schauspiel- und Ballettpersonal so auch seine Operisten mit Vorliebe aus Frankreich bezog, hatte der Kurprinz August von jeher die italiänische Kunst und insbesondere die italiänische Musik bevorzugt. Auf seine Veranlassung wurde bereits 1717 der Plan gefaßt, in Dresden eine italiänische Oper zu errichten, in den Jahren 1718 und 1719 das 1800 bis 2000 Menschen fassende große Opernhaus westlich vom sogenannten Zwinger

gebaut und damals schon ein bedeutendes italiänisches Personal in Venedig engagirt. — 1720 löste sich dasselbe zwar wieder auf, aber schon 1725 gewann man neue Gesangskräfte aus dem gelobten Land jenseits der Alpen. Um nicht gar zu große Gagen zahlen zu müssen, beschloß man gleichzeitig wiederum auf Betrieb des Kurprinzen und seiner gleich ihm höchst musikalischen Gemahlin eine Anzahl junge Italiäner und Italiänerinnen in ihrem Vaterlande als Sänger auszubilden und dann nach Dresden kommen zu lassen. So wurden bis zum Jahre 1730 die Schwestern Maria und Rosa Negri, Maria Santina Catanea, die Altisten Domenico Annibali und Casimiro Pignotti, endlich die Sopranisten Venturio Rochetti und Giovanni Bindi für die kurfürstliche Oper aufs sorgfältigste vorbereitet, um bald die Welt mit dem Ruf ihrer Virtuosität zu erfüllen. Es fehlte nur noch ein Kapellmeister, dessen unbedingter Autorität diese vorzüglichen Kräfte zu gedeihlichem Zusammenwirken unterstellt werden konnten, und eine Künstlerin ersten Ranges, die den Übrigen sonnengleich vorzuleuchten und sie zu wohlthätigem Wetteifer anzuspornen vermochte. Beides fand man in dem Ehepaar Hasse, für dessen Engagement namentlich der Kurprinz, welcher Faustinen wiederholt in Italien singen gehört, nunmehr alle Hebel ansetzte. Doch wurde einstweilen nur eine provisorische Vereinbarung erzielt: Hasse erhielt den Titel eines Königl. polnischen und kurfürstlich sächsischen Kapellmeisters, wogegen er sich verpflichtete, für Dresden eine Oper zu schreiben, dieselbe dort einzustudiren, selbst zu dirigiren und seine Gattin die Hauptrolle singen zu lassen. Man sicherte ihm dafür 500, Faustinen 1000 Speciesdukaten zu. Bald darauf war in den Dresdener Merkwürdigkeiten, Jahrgang 1731 Folgendes zu lesen: „Den 7. Juli ist der Königl. polnische und kurfürstlich sächsische Kapellmeister, Monſ. Hasse mit seiner neuen Eheliebsten, der bekannten Sängerin Faustina, die ihres Gleichen wenig haben soll, aus Venedig allhier angelanget und hat Tags darauf bei Ihro Maj. dem König dieselbe die erste Probe ihrer Geschicklichkeit im Singen zu vollkommenem Contentement hören lassen.“ Am 13. Sept. schon wurde die Oper „Cleofide“ (»Drama per Musica di famosissimo Signor Giovanni Adolfo Hasse, detto il Sassone«, wie es im Textbuch heißt) gegeben. Hasse hatte das Werk nach einem Libretto des Piemontesen Chevalier Mich. Angelo Boccardi großentheils noch in Italien ausgearbeitet. Der Stoff ist Metastasio's

»Alessandro nell Indie« entnommen oder besser gesagt eine bloße Bearbeitung des Letzteren. Die Musik zählt zum Besten, was der Tondichter geschrieben. Sie umfaßt die übliche dreisätzige Einleitungssymphonie, eine Menge von Seccorecitativen, sowie einige Recitativi obligati, die zum Theil arios behandelt sind, dann 28 Arien, ein Duett, 2 Märsche und einen einzigen die Oper abschließenden Chor. Die Themen sind überaus klar entwickelt, die musikalischen Perioden stilvoll gruppirt, der melodische Kontur durchwegs von edler Schönheit. Namentlich die Partie der Cleofide hat Hasse mit seinen besten Mitteln ausgestattet und ihr jenen Typus majestätischer Größe verliehen, deren Darstellung die Hauptstärke seiner Frau bildete. Freilich treten auch schon hier die Schwächen seiner Kompositionsweise, welche theilweise die unvermeidlichen Kehrbilder ihrer Vorzüge sind, deutlich erkennbar hervor. Statt scharfgeschnittener Charakteristik, statt lebendigen dramatischen Fortschritts erhalten wir mehr nur allgemeine Situationen und Empfindungen, Sätze von vollendet schönem architektonischen Aufbau, die auch im einzelnen viel heroisches Pathos entfalten, bei denen aber der dramatische Affekt, die entfesselte Leidenschaft nirgends bis zu ihren letzten Konsequenzen geführt wird, nirgends zum entscheidenden Wort gelangt. Der Stillstand des eigentlich dramatischen Lebens erscheint freilich schon durch die alles überwuchernde Masse der Arien bedingt, von denen nur eine einzige keine Da Capo-Arie ist, und wiederum nur eine einzige im zweiten Theil eine andere Taktart aufweist. Zudem hat die Arienform bereits die Scarlatti'sche Knappheit verloren; sie ist, um der virtuosen Kehle möglichst weiten Spielraum zur Ausbreitung ihres ganzen Reichthums darzubieten, immerhin unter Wahrung edler künstlerischer Harmonie in ihren Einzeltheilen, breit und groß geworden. Es fällt ferner in Betracht, daß Hasse, wenn er auch zeitlebens einem ausschweifenden Improvisiren abhold blieb, doch schon jetzt vielfach gleichsam nur Bleistiftumrisse, geistreiche Andeutungen und Winke giebt, die Ausführung des Bildes aber dem Sänger überläßt. War doch Faustina gerade da am größten, wo ihr der Tondichter die Hände nicht von vorn herein gebunden hatte, wo sie sich bis zu einem gewissen Grad der Inspiration des Augenblickes überlassen durfte, wo ihr wenn auch nicht die Ausfüllung des Bildrahmens so doch die entscheidende Farbengebung anheimgestellt war. Abgesehen von den Kadenz-

stellen in der Arie, deren Ausführung dem guten Geschmack des Vokalisten von vorn herein überlassen blieb, bot ihm aber gerade das Da capo nicht bloß die Möglichkeit dar, sondern machte es ihm zur Ehrenpflicht, neue Wendungen anzubringen, durch geistvoll freie Variirung den Satz in eine neue Beleuchtung zu rücken. Für eine Sängerin, wie Faustina, der das künstlerische Maß recht eigentlich angeboren war, deren Besonnenheit und feines Anstandsgefühl die Schranken ihres gesanglichen Leistungsvermögens sorgfältig innehielten, welche nur höchst selten ein Krescendo angebracht haben soll, um die Reinheit und Klarheit des Tones nicht zu beeinträchtigen, für eine solche Sängerin hatte die Schreibweise Hasse's weniger Bedenkliches. Daß sie aber Gesangskünstlern, die nicht den gleichen Sinn für stilvolle Einfalt und Größe des Vortrages besaßen, große Gefahren bereiten mußte, das liegt auf der Hand. — Die Vorstellung der „Cleofide" am 13. September 1731 versetzte die Kunstfreunde Dresdens in Ekstase. Schon am Tag der Aufführung hatte der Geh. Kabinetsminister Marquis de Fleury an den Geh. Kriegsrath von Bülow zu Warschau geschrieben: »Nous eumes hier une epreuve genérale de l'opéra, à laquelle le Roy et L. L. A. A. R. R. ont assistés. Il n'a manqué que les habits, tout le reste était à la perfection. La Faustina y fait des merveilles comme partout et la composition de la musique est des meilleurs.« Die Oper wurde mit all dem verschwenderischen Glanz und Pomp aufgeführt, an den sich der sächsische Hof seit Jahren gewöhnt hatte. Der Ballettmeister Jean Favier hatte drei Balletts dazu arrangirt, welche von Matrosen, Indianern und Bacchanten an den Aktschlüssen getanzt wurden. Unter den acht Verwandlungen der Oper boten namentlich ein Schlachtfeld, ein Lager und ein großer Tempel des Bacchus bewunderungswürdige Aspekte dar. Das ganze Arrangement kam inkl. Honorare auf 11000 Thlr. zu stehen, da Kleiderstoffe, Schmucksachen und dergleichen Gegenstände aus Venedig und Nürnberg verschrieben waren. Nach der Aufführung ging das ziemlich übereinstimmende Urtheil der Kunstkenner dahin, daß dieselbe den noch in bester Erinnerung befindlichen Vorstellungen unter Lotti vom Jahre 1719 nicht nur gleichkomme, sondern letztere übertreffe. Der Referent in den Curiosa Saxonica, dessen begeisterte Worte über die Oper wir theilweise schon im Eingang unseres Vortrages citirt, nennt Hasse und Faustina „zwei große Virtuosen,

dergleichen nur, dem Sprichworte nach, alle Jahrhunderte einmal geboren werden.“ Auch den seit 1723 als Thomaskantor im benachbarten Leipzig residirenden Joh. Seb. Bach hatte die Aufführung der „Cleofide“ nach der sächsischen Residenz gelockt, und obschon der ernst protestantische, allem Flitter und Sinnenkitzel abgeneigte Meister auf die italiänische Oper sonst nicht allzuviel hielt und sich bei derartigen Ausflügen mit den fast ironisch klingenden Worten an seinen ältesten Sohn zu adressiren pflegte: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Desdener Liederchen wieder einmal hören?“ so sprach er sich doch mit warmer Anerkennung über die formschöne Komposition wie insbesondere den trefflichen Gesang und das Spiel Faustina's aus. Als Bach am Tage nach der Vorstellung der „Cleofide“ den 14. September Nachmittags 3 Uhr in der Sophienkirche zu Dresden als Orgelspieler sich hören ließ, war zwar der Hof nicht zugegen, wohl aber Hasse mit seiner Frau sowie die gesammte Kapelle. Hasse zollte der staunenswerthen Technik des Leipziger Kantors und der majestätischen Gewalt seines Spiels enthusiastisches Lob, in welches das gesammte Auditorium freudig einstimmte. Es mag gleich hier erwähnt werden, daß das schöne Verhältnis gegenseitiger Anerkennung und freundschaftlicher Hochachtung zwischen Bach und dem Ehepaar Hasse sich auch später, als letzteres sich in Dresden bleibend niedergelassen, erhielt, ja noch einen herzlicheren Charakter annahm. Nach Spitta, dem trefflichen Bach-Biographen besuchten Hasse's den großen Kantor wiederholt in Leipzig und verlebten genußreiche Stunden mit ihm, trotzdem daß zwischen dem Repräsentanten der protestantischen Kirchenmusik, dem nordisch strengen, tiefsinnigen, bis zum Phantastischen phantasiereichen Instrumentalmeister und dem Pfleger der klassisch heitern, sinnlich schönen italiänischen Oper, der sogar zum Katholicismus übertrat, Welten lagen. — So hatten Hasse und Faustina gleich bei ihrem Debut in der sächsischen Residenz einen Erfolg errungen, der auch der glückverwöhnten Künstlerin schmeicheln und den Lieblingsplan des Kurprinzen, das illustre Paar dauernd an Dresden zu fesseln, Vorschub leisten mochte. Die meisten Autoren, welche über Faustina geschrieben, behaupten denn auch, sie habe mit ihrem Manne sofort ein definitives Engagement in Dresden angenommen; schon die Aufführung der „Cleofide“ habe den letzteren aber auch um den Alleinbesitz der Gattin gebracht. Der Kurfürst Friedrich August II. sei nämlich

in heißer Leidenschaft für die Reize der Sängerin erglüht; der Hofkapellmeister habe den Wink erhalten, er möge zum Besten seiner Kunst abermals nach Italien reisen und Faustina sei gleich so vielen Vorgängerinnen zur Maitresse des sächsischen Despoten erhoben oder besser gesagt erniedrigt worden, während der unglückliche Gatte sieben Jahre lang das Brod der Fremde genossen habe. Es läßt sich nicht leugnen, daß die damaligen Zustände des Dresdener Hofes dazu angethan waren, ein später aufgetauchtes derartiges Gerücht plausibel zu machen, dem pikanten Roman einen übereinstimmenden farbensatten Hintergrund zu gewähren. Denn bekanntermaßen ging mit Friedrich August des Starken Kunstleidenschaft eine dämonische Sinnengier Hand in Hand, von deren Unersättlichkeit und demoralisirendem Einfluß auf den kurfürstlichen Hof die zeitgenössischen Schilderungen des Baron von Loen und die Memoiren der Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine von Baireuth besonders drastische Bilder entwerfen. Es kann daher keineswegs auffallen, daß die Sage, es habe sich zwischen dem galanten Fürsten und der üppig schönen, von vorn herein auch nicht im Verdacht der Prüderie stehenden Italiänerin ein zärtliches Verhältnis gebildet, rasche Verbreitung fand und daß sich im Laufe der Zeit unter gefälliger Mitwirkung skandalsüchtiger Litteraten der von uns oben mitgetheilte Roman daraus entwickelte. Friedrich Rochlitz kommt das sehr zweifelhafte Verdienst zu, in seiner Arbeit über Faustina die ganze romantische Episode zuerst als fait accompli dem neugierigen Leser vorgeführt und den Stempel seiner persönlichen, lange Zeit unangetasteten Glaubwürdigkeit darauf gedrückt zu haben. Wir beabsichtigen keine Ehrrettung Faustina's. Allein wir müssen Wendungen, wie die auch von Chrysander beliebte: „Faustina habe ein Leben geführt würdig einer Küchenmagd der Venus" mit Entschiedenheit so lange zurückweisen als sie der historischen Begründung entbehren. Der Londoner Klatsch, der sich an die Fersen unserer Sängerin hing, berechtigt selbstverständlich noch lange nicht zu einer solch depravirenden Kritik. Die ganze vielwiederholte Geschichte aber von Faustina's Maitressenthum am sächsischen Hofe ist eine Fabel, die auch nicht einen Gran von Wahrheit enthält. Abgesehen davon, daß Friedrich August II. 1731 das 60. Altersjahr erreicht hatte, daß er durch das Feuer seiner leidenschaftlichen Sinnlichkeit innerlich bereits aufgezehrt, namentlich aber von einem bösartigen Geschwür am

linken Schenkel heimgesucht war und infolge des Wiederaufbrechens der Wunde den 1. Februar 1733, also schon zwei Jahre nach dem Debut des Ehepaares Hasse in Dresden starb, abgesehen von all diesen Umständen, welche die Rochlitz'sche Erzählung von vornherein unglaubwürdig erscheinen lassen, ist es urkundlich konstatirt, daß Hasse und seine Gattin trotz des Erfolges der „Cleofide" einstweilen nicht in der sächsischen Hauptstadt verblieben. Sie verließen dieselbe vielmehr unmittelbar nach den vier Aufführungen der Oper, von denen die letzte auf den 24. September 1731 fiel, und gingen wieder nach Italien bezw. nach Venedig, wo Hasse bereits neue Verbindlichkeiten übernommen hatte. Er sollte eine der Karnevalsopern für die Lagunenstadt komponiren und wählte dafür Metastasio's »Il Demetrio«, welcher denn auch während des Karnevals 1732 im Theater Grimani zur Aufführung gelangte. Da Francesca Cuzzoni bereits für die Hauptpartie engagirt war und auch Faustinen daran gelegen sein mußte, daß die alte Zwietracht nicht aufs Neue auflodere, übernahm sie keine Rolle in der Oper. Dagegen sang sie am Himmelfahrtstage 1732 in der ebenfalls neuen Oper ihres Mannes „Euristeo", gedichtet von Lolli und der englischen Nation gewidmet. Beiden Sängerinnen wurden die glänzendsten Ovationen dargebracht und das Dilemma, in welches sich die italiänischen Kunstenthusiasten bei der Frage versetzt fanden: wer größer sei, die Cuzzoni oder die Faustina, fand auch diesmal seine Lösung nicht. Auf deutschem Boden, welcher bald Faustinens zweite Heimat werden sollte, trafen sich die Sängerinnen nicht wieder. — Am 1. Februar 1733 hatte Friedrich August II., der athletische Fürst, der einst Hufeisen gleich Schwefelhölzchen zerbrochen, nach 38jähriger Regierung über Sachsen, 36jähriger über Polen, zu Warschau das Zeitliche gesegnet. Friedrich August III. war ihm auf den Thron nachgefolgt. Wir wissen bereits, wie sehr die italiänische Musik sowohl bei ihm, der längere Zeit in Venedig gelebt hatte, als bei seiner Gattin Maria Josepha, der kunstsinnigen Tochter Kaiser Joseph's I. in Gunst stand. Während der Regent das französische Schauspiel aufhob und auch die italiänischen Histrionen von Dresden entließ, war eine seiner ersten Regierungsmaßregeln, daß er mit Hasse in neue Unterhandlungen trat und ihn mit seiner Gemahlin bleibend in seine Residenz berief. Beide sollten nach des Kurfürsten Wunsch schon Ende 1733 daselbst eintreffen. Allein es lag dies nicht im

Bereich der Möglichkeit, da sich Hasse in England befand, wohin ihn die unter dem Protektorat des Prinzen von Wales stehende neue Operngesellschaft berufen, und da Faustina eben erst in Venedig niedergekommen war. Der Aufenthalt Hasse's auf der brittischen Insel dauerte übrigens nur kurze Zeit, weil derselbe nicht Lust hatte, dem von ihm hochverehrten Händel die Spitze zu bieten. Schon am 2. Januar 1734 reisten die Gatten von Venedig ab und gelangten Mitte Februar nach Dresden. Das erst vom 11. Juni 1734 datirte kurfürstliche Reskript, welches ihr dortiges Anstellungsverhältnis normirt, erklärt unter Anderem: „Wir haben denen anhero verschriebenen Kapellmeister Hassen und dessen Eheweib Faustina zum jährlichen Traktement von und mit dem 1. December des abgewichenen 1733er Jahres 6000 Thaler, in gleichen zu Reisekosten anhero 500 Thaler ausgesetzet." Dadurch wird die Angabe der meisten Schriftsteller, Hasse und Faustina hätten eine jährliche Besoldung von 12000 Thaler zugesichert erhalten, berichtigt. Es war übrigens auch so des Guten genug und Hasse durfte die ihm offerirten finanziellen Bedingungen um so unbedenklicher annehmen, als eine Reihe sehr weitgehender Zusicherungen damit verbunden waren, welche seine unbedingte Herrschaft als Hofkapellmeister und seiner Frau die ebenso ehrenvolle wie einflußreiche Stellung der Primadonna bei der Hofoper auf viele Jahre hinaus verbürgten. Das Regiment, welches das Künstlerpaar Anfangs 1734 in der sächsischen Hauptstadt antrat, sollte denn auch wenig angefochten drei Decennien hindurch dauern. Schon der Empfang Hasse's und seiner Gattin am Dresdener Hof war der huldreichste. Nicht nur der Kurfürst und seine Gemahlin sprachen ihnen mit den schmeichelhaftesten Worten ihre Befriedigung darüber aus, sie bleibend für die gedeihliche Pflege und Verherrlichung der Tonkunst in ihrem Reich gewonnen zu haben. Auch die Grafen Sulkowsky und Heinrich von Brühl, welch letzterer bald der allmächtige Premierminister werden sollte, so wie der Kammerherr Heinrich August von Breitenbauch, an den mit Rücktritt des französisch gesinnten von Gaultier das Amt des Directeur des plaisirs übergegangen war, und überhaupt fast der gesammte Hofadel begegneten ihnen aufs zuvorkommendste. Hasse eröffnete seine Wirksamkeit am Karfreitag 1734 mit der Aufführung eines Oratoriums: »Il cantico de' tre Fanciulli« in der katholischen Hofkirche, in welchem auch Faustina sang. Schon am 8. Juli 1734 folgte dann

die erste Vorstellung der Oper „Cajo Fabbriccio“, welche Hasse nach einem Libretto Apostolo Zeno's schon 1731 für Rom komponirt hatte. Faustina glänzte als Trägerin der Hauptrolle „Sestia“ namentlich in dem obligaten Recitativ und der Schlußarie des ersten Aktes. Am 3. November 1734 reiste der Hof nach Polen ab, von wo er erst den 7. August 1736 nach Dresden zurückkehrte. Hasse ging schon den 5. November mit seiner Frau nach Venedig, was wir hier deshalb mit Betonung erwähnen, um von vorn herein der mehrfach ausgesprochenen Vermuthung entgegenzutreten, es habe sich das zärtliche Verhältnis Faustinens zum sächsischen Kurfürsten nicht auf Friedrich August II., sondern auf Friedrich August III. bezogen. Man hat diese Hypothese insbesondere noch durch die Thatsache zu unterstützen versucht, daß die Kurfürstin Maria Josepha die Sängerin Therese Mingotti, welche gegen Ende der vierziger Jahre eine Rolle am kursächsischen Hof zu spielen beginnt, entschieden begünstigte. Es sei dies, so sagt man, geschehen, weil Maria Josepha gewünscht habe, Faustinen, der Geliebten ihres Mannes, eine Nebenbuhlerin zu geben und dadurch den Einfluß der ersteren zu paralysiren, ja sie womöglich ganz vom Hofe zu verdrängen. Aber auch diese Muthmaßungen gehören sammt und sonders ins Gebiet der Fable convenue. Daß die Vorliebe der Kurfürstin für die hochbegabte, jugendfrische Therese Mingotti, auf deren Künstlerschaft wir später noch zu sprechen kommen, keinen Schluß auf zärtlichere Beziehungen zwischen dem Kurfürsten und der Gemahlin Hasse's gestattet, das liegt wohl auf der Hand. Für das Vorhandensein einer derartigen Beziehung bieten aber unsere zuverlässigen Geschichtsquellen auch nicht den mindesten Anhaltspunkt. Und doch besitzen wir eine Reihe authentischer Berichte über die damaligen Hofverhältnisse Dresdens, wie insbesondere die Briefe des englischen Gesandten Sir Charles Hanbury Williams und diejenigen Algarotti's des Kammerherrn Friedrich's des Großen, deren scharfem Auge und keinen Skandal beschönigender Feder ein Verhältnis wie das in Frage stehende jedenfalls nicht entgangen wäre. Wir wissen übrigens, daß Faustina nie getrennt von ihrem Gatten gelebt und daß ihr Maria Josepha unausgesetzt ihren besonderen Schutz hat angedeihen lassen, was doch wohl kaum der Fall gewesen wäre, hätte die Sängerin ihre Rechte als Gemahlin getheilt. Wir können daher auch diese unsaubere Geschichte als für ein und alle Mal erledigt betrachten und

uns zur biographisch-chronologischen Erzählung zurückwenden. Erst den 28. Januar 1737 waren Hasse's wieder in Dresden eingetroffen und schon am 27. Februar fand die erste Aufführung der fünfaktigen Oper „Senocrita" Pallavicini's und Hasse's statt, die letzterer fast vollendet über die Alpen gebracht hatte. Friedrich August III. hatte zum ersten Mal die Abhaltung eines Karnevals, wie er ihn in den italiänischen Städten kennen gelernt, angeordnet und die Opernvorstellungen als integrirenden Bestandtheil aufgenommen. So fand am 5. März Nachmittags ein Ringelrennen en masque statt, worauf um fünf Uhr die Oper begann. Dem Wunsch des Kurfürsten gemäß hatten die meisten Zuhörer ihre Charaktermasken oder doch Dominos beibehalten, so daß der Anblick bunt genug gewesen sein mag. „Die Oper Senocrita", besagt die Sächsische Chronik, „war von einer solchen Frequenz Hoher und Niederer besuchet worden, daß kein Äpfel drinnen zur Erde fallen können." Faustina erntete den glänzendsten Beifall und war die Gefeierte der Tafel wie des Hofballs, die sich an die Oper anschlossen und bis Morgens 4 Uhr dauerten. Es war dies der Beginn der nun fast regelmäßig wiederkehrenden Karnevalsfestlichkeiten, bei denen die Opern, italiänische Komödien und Balletts neben den üblichen Schlittenfahrten, Redouten, Wirthschaften, Bällen ꝛc. eine Hauptrolle spielten und durch die ungeheure Geldsummen verzehrt, aber auch der Ruf des sächsischen Hofes als des „prächtigsten und galantesten der Welt" überall hin verbreitet wurde. — Am 26. Juli 1737 führte man zum Namenstag der Kaiserin Anna von Rußland eine neue Oper Hasse's „Atalanta", gedichtet von Pallavicini, auf und zwar unmittelbar nach der Tafel, was für den wesentlich eine träumerisch behagliche Sinnenweide im Operngenuß suchenden Hof charakteristisch erscheint. Faustina war natürlich die Trägerin der Hauptrolle und bezauberte die Hörer und Zuschauer nicht weniger durch die heroische Majestät ihrer Stimme wie durch die stolze Anmuth, mit der sie die spröde Jägerin zu spielen verstand.

Auch in dem Pastorale „Asteria" von Pallavicini, das Hasse zum Namenstage des Kurfürsten, 3. August 1737 komponirt hatte und welches den 7. Oktober zu Hubertusburg, dem bekannten vielbesuchten Jagdschloß der sächsischen Fürsten wiederholt wurde, fiel unserer Künstlerin der Löwenantheil zu. Besonders glänzend gestalteten sich die Festlichkeiten des Jahres 1738, in welchem sich dem

Karneval die Vermählungsfeier der erstgeborenen kursächsischen Prinzessin Maria Amalia mit König Karl von Sicilien unmittelbar anschloß. Nachdem am Krönungsfest den 17. Januar 1738 »La Clemenza di Tito«, die vielfach, bekanntlich auch von Mozart komponirte Festoper Metastasio's, mit Hasse's Musik und Faustinen als Vitellia den Reigen der dramatisch-musikalischen Aufführungen würdig eröffnet hatte, folgte schon den 8. Februar, dem Geburtstag der russischen Kaiserin, „Irene", dann den 11. Mai zur Feier der obenerwähnten Vermählung „Alfonso", beide Opern von Pallavicini gedichtet und von Hasse komponirt. Für eine möglichst splendide Wiedergabe namentlich des Alfonso hatte man alle Kräfte angestrengt. Das Opernhaus war mit einem Kostenaufwand von 10000 Thlr. durch Zucchi im Innern neu ausgeschmückt, die Bühne zweckmäßiger eingerichtet, der Plafond mit einem Freskogemälde von Grone versehen worden. Prachtvolle neue Dekorationen, Balletts von Favier arrangirt, ein massenhaftes aufs reichste kostümirtes Personal trugen zum sinnbethörenden Glanz und Pomp der Darstellung das ihrige bei. Bezüglich der Musik berichtet der sächsische Hof- und Staatskalender, daß Hasse „dieselbe nach seiner Gewohnheit, das ist vollkommen schön gesetzet habe" und daß die Darsteller, insbesondere Faustina wie der Tondichter sich außerordentlichen Applauses erfreut hätten. — Der Sturz des Ministers Sulkowsky, welcher im Februar 1738 erfolgte und der die Herrschaft des Grafen Heinrich von Brühl zu einer unumschränkten machte, hatte auch für die musikalisch-dramatischen Verhältnisse Dresdens Bedeutung, indem der neue Minister die gesammten Hof- und Staatsämter in seiner Person vereinigend den Directeur des plaisirs ebenfalls seiner Botmäßigkeit unterwarf. Die Pracht der dramatischen Vorstellungen erreichte nun ihren Höhepunkt. Ging doch das ganze Bestreben Brühl's dahin, seinen Kurfürsten und König bestmöglich zu amüsiren, den Sinn für Staatsgeschäfte, der bei ihm niemals sehr rege gewesen war, vollständig abzustumpfen, ihn durch eine ununterbrochene Kette reizender Amusements wie mit sanften Blumenbanden zu fesseln und ihn mit lauter schönredenden Kreaturen zu umgeben, damit kein Laut von den heißen Wünschen seines Landes an das bethörte Ohr dringe. Von den Summen, welche der Opernaufwand verschlang, giebt die Thatsache eine Vorstellung, daß die Ausstattung der Hasse'schen Oper „Siroe" 33077 Thaler kostete. Seit

die Karnevalsfestlichkeiten ständig wurden, also seit 1737 beliefen sich die Kosten für die damit verbundenen Opern, Komödien und Balletts auf 38000 bis 40000 Thaler per Jahr. Zu den Herbstvorstellungen in Hubertusburg, wo früher eine stehende Bühne im sogenannten „steinernen Saal“ aufgeschlagen war, seit 1744 aber ein neuerbautes Opernhaus stand, wurden die Operisten, Orchestermitglieder u. s. w. jeweilen auf Kosten des Hofes dorthin befördert und theilweise in Wermsdorf, theilweise in Mutzschen, einem benachbarten Städtchen einquartiert. Nur Hasse und Faustina, denen man überhaupt alle möglichen Begünstigungen gewährte, wohnten im Schloß zu Hubertusburg und erhielten dort ihre Beköstigung. — Nachdem der Kurfürst mit seiner Gemahlin am 22. Sept. 1738 nach Polen abgereist war, um ein halbes Jahr dort zu verweilen, verließ auch Hasse mit seiner Gemahlin Dresden, um der Heimat der letztern einen Besuch abzustatten. Während des Karnevals 1739 wurde im Theater Grimani zu Venedig seine neue Oper „Viriate“ von Domenico Lolli aufgeführt, welche der Dichter dem damals in der Lagunenstadt sich aufhaltenden kunstsinnigen Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen dedicirt hatte und in der Faustina die weibliche Hauptrolle mit gewohntem Succeß sang. — Die Dresdener Saison von 1740 ward am 11. Januar mit einer Wiederholung von Hasse's „Clemenza di Tito“ eröffnet. Dann folgte am 8. Februar des Meisters Oper „Demetrio“, gedichtet von Metastasio mit Faustina als Cleonice. Die Rückkehr des Kurprinzen Friedrich Christian, der nach zweiundeinhalbjähriger Abwesenheit auf Reisen den 7. September 1740 wiederum in der sächsischen Residenz eintraf, feierte man durch Hasse's neue Oper „Artaserses“. Auch zu ihr hatte Metastasio den Text geliefert, wie denn Hasse überhaupt eine immer größere Vorliebe für die geschmeidige Klarheit und die zierlich gesangvollen Verse dieses Librettisten gewann und allmählich seine sämmtlichen Operntexte mit Ausnahme des „Themistokles“ in Musik setzte. Der Artaxerxes wird von allen Kennern als eine der besten Arbeiten Hasse's taxirt. Sie enthält unter Anderm die beiden berühmten Arien »Pallido il Solo« und »Per questo dolce emplesso«, deren balsamischen Wohllaut der virtuose Kastrat Farinelli während 10 Jahren jeden Abend dem spanischen König Philipp V. ins Ohr träufeln mußte, um die Schreckgebilde des Wahnsinns von seiner verdüsterten Seele zu scheuchen. — Ein Jahr später, 7. Oktober

1741 wurde zur Geburtagsfeier des Kurfürsten die neue Oper „Numa Pompilio“ mit dem Intermezzo »Pimpinella e Marcantonio«, beides von Pallavicini und Hasse, in Hubertusburg aufgeführt und am 3. Nov. daselbst wiederholt. Faustina entzückte im ersteren Werk als Egeria die Zuhörer und wetteiferte im achten Auftritt des zweiten Aktes mit dem weltberühmten Oboisten Antonio Besozzi, der kürzlich erst für die sächsische Kapelle gewonnen worden war und für den Hasse zu der betreffenden Scene eine obligate Begleitung geschrieben hatte. — Einen besondern Elan erhielten die Opernvorstellungen am sächsischen Hof im folgenden Jahre 1742 durch die Anwesenheit Friedrich's des Großen, welcher am 19. Januar Mittags 12 Uhr in Begleitung des Prinzen Heinrich und eines zahlreichen Gefolges in Dresden eintraf, um mit dem Kurfürsten über die Fortsetzung des sogenannten ersten schlesischen Krieges zu verhandeln. Schon am 18. Januar hatte man die Oper „Lucio Papirio“ von Apostolo Zeno und Hasse zum ersten Mal gegeben. Am Tage der Ankunft des Preußenkönigs wurde sie wiederholt. Faustina bot als Papiria all ihre Kräfte auf, um eine hinreißende Leistung zu erzielen. Wie sehr es ihr gelang, Friedrich den Großen zu bezaubern und wie außerordentlich derselbe überhaupt von der Hasse'schen Oper eingenommen wurde, beweist folgende Stelle eines Briefes, den er wenige Tage nach der Aufführung aus seinem Feldlager in Böhmen an den Grafen Algarotti schrieb: »Adieu encore une fois, aimable, mais trop léger Algarotti; ne m'oubliez pas dans les glacons de la Moravie; et, de l'opéra de Dresde, envoyez moi s'il se peut par le souffle de Zéphire quelques bouffées des roulements de la Faustine.« In exquisit hofmännischer, für den König wie für unsere Künstlerin gleich schmeichelhafter Weise antwortete Algarotti den 9. Februar: »Que dirai-je à V. M. de la Faustine? Les extases des nations, qu'elle a causées, ne lui paraissent rien en comparaison des applaudissements de ce prince dont on ne saurait entendre parler sans l'admirer, et qu'on ne saurait voir sans l'aimer. Voici un air, Sire, avec des passages favoris, qu'elle prende la liberté de lui envoyer. J'ai eu appeller Zéphire, à fin qu'il en fut le porteur; il n'y a eu que Borée qui m'ait répondu. On se prépare ici à donner un nouvel opéra à V. M., même au milieu du carême, où la musique chez nous n'est que pour les anges et les âmes dévotes.

Que le libérateur de l'Allemagne, que le sauveur de la ligue veuille bientôt changer les tambours et les trompettes contre la flûte et les violons, et Lobkowitz contre la Faustine!« Algarotti mußte auf Friedrich's des Großen Wunsch die Arie: »All' onor mio refletti« (erster Akt, 12. Scene des „Lucio Papirio") für ihn kopiren lassen und nachdem der König die Abschrift erhalten, erwiderte er dem Grafen unterm 18. April 1742 von Chrudim aus: »A propos de beaux airs, j'ai reçu celui que vous m'avez envoyé, dont je fais un grand cas. Je vous prie de feliciter il Sassone de ce qu'il en est auteur.« Aus dem von uns citirten Brief Algarotti's vom 9. Februar geht hervor, daß sich Friedrich der Große mit der Absicht trug, 1742 noch einmal nach Dresden zu kommen, für welchen Fall daselbst der Hasse'sche Titus gegeben werden sollte. Der Besuch unterblieb indeß. Dafür brachten der Herbst 1742 und das Frühjahr 1743 wiederum zwei neue Opern Hasse's, zunächst die „Didone Abbandonata", 7. Oktober 1742 auf Schloß Hubertusburg aufgeführt und im Karneval 1743 wiederholt, dann die erste Karnevaloper dieses Jahres „Numa Pompilio". Ungefähr gleichzeitig war des Hofkapellmeisters für Neapel komponirtes einaktiges Werk »L'Asilo d'amore« von Metastasio mit großem Erfolg über die Bretter gegangen. Das fruchtbare Jahr 1743 sah auch noch Hasse's „Antigono" entstehen, wiederum nach einem Libretto Metastasio's, auf dessen musikalische Bearbeitung der Tondichter besondere Sorgfalt verwandt zu haben scheint. Unter den für Faustina bestimmten Arien ist gleich die erste: »Jo non so sea mortu« (F-dur 3/8, Allegro) ein wahres Muster stilvoll edlen Gesanges. Mit einem melodischen Umriß, dessen keusche Schönheit an antike Tempelbauten gemahnt, verbindet sich hier eine Schlichtheit und tiefe Sättigung des Stimmungsausdruckes, wie sie Gluck nicht übertroffen hat. Das Ornament stört nirgends den harmonischen Fluß der Linienführung, sondern erhöht ihren Reiz und nur die kühnen, aber keineswegs gesuchten Sprünge der Singstimme zeigen, wie sich der Griffel des Tonkünstlers gleichsam unbewußt von Faustinens allmächtiger Kunst leiten ließ. Im Gegensatz zu der schlichten Größe dieses Satzes trägt die letzte Arie: »Per che se tanti siete« ein leidenschaftlich stürmisches Gepräge an sich, welches das Talent des Komponisten wie der Sängerin für das Heroisch-Pathetische treffend widerspiegelt. Die Oper wurde im

Karneval 1744 zum ersten Mal aufgeführt und erregte eben so sehr die Bewunderung der Kenner wie den Enthusiasmus der Menge. Dann begab sich Hasse mit Faustina nach Venedig und es trat, wahrscheinlich infolge der düster schwülen Stimmung, welche dem zweiten schlesischen Krieg voranging, eine längere Pause in den dramatisch-musikalischen Vorstellungen am sächsischen Hofe ein. — Das Kriegsjahr 1745 brachte den Preußenkönig abermals nach Dresden. Als derselbe nach der für ihn siegreichen Schlacht bei Kesselsdorf den 18. December in der sächsischen Hauptstadt eingezogen war und bei der Fürstin Lubomirska sein Absteigequartier genommen hatte, befahl er, daß am nächstfolgenden Tage die in Venedig entstandene neue Oper Hasse's und Pasquini's „Arminio", die man am 7. Okt. 1745 zum ersten Mal gegeben hatte, mit allen „Verzierungen und Balletts" auf dem großen Theater aufgeführt werde. Die Oper, die sich durch reiche, glänzende Instrumentation auszeichnet, gefiel dem König außerordentlich. Namentlich aber erwarb sich Faustina, welche die Tusnelda mit der ihr angeborenen stolzen Würde repräsentirte, neuerdings seinen begeisterten Beifall. Friedrich weilte bis zum 27. December in der sächsischen Hauptstadt und ließ sich alltäglich von den trefflichen Kapellmitgliedern Kammerkoncerte geben. Hasse funktionirte dabei am Flügel, Faustina und Bindi sangen, Koncertmeister Cattaneo dirigirte das Streichquartett. Friedrich holte auch seine Flöte hervor und blies einige Soli, meist eigener Komposition. Doch hatte auch Hasse ein Stück für ihn geschrieben, das er wiederholt vortrug. Vor seiner Abreise ließ er dem Hofkapellmeister als Zeichen der Erkenntlichkeit einen kostbaren Ring, dem Dichter des „Arminio" 100 Dukaten, dem Orchester 1000 Thlr. überreichen. Obschon der sächsische Kurfürst am 4. Januar 1746 von Prag, wohin er sich vor der Kriegsfurie geflüchtet hatte, in seine Residenz zurückgekehrt und der Friede abgeschlossen war, fanden doch 1746 während des Karnevals keine Opernvorstellungen statt. Dagegen ertheilte der Fürst einer Gesellschaft italiänischer Operisten, die sich unter der Direktion des gewandten venetianischen Impressario Pietro Mingotti gebildet, die Bewilligung, in einem vom letztern zu errichtenden hölzernen Theater am Zwinger während der Monate Juli und August zu spielen. Die Aufführungen in diesem mehr oder weniger improvisirten Theaterraum, welche den 7. Juli mit der Oper „Argenide" unter Direktion des Kapellmeisters Scalabrini

in Gegenwart des Hofes eröffnet wurden, sind deshalb von erheblicher kulturgeschichtlicher Bedeutung für das Dresdener Musikleben, weil hier zum ersten Mal die Billetts Seitens des Publikums bezahlt und die Angelegenheit überhaupt als ein Privatgeschäft behandelt wurde. Bis jetzt hatte man strikt an der Anschauung festgehalten, daß die Oper Hoffestlichkeit, die Zuhörer als Gäste geladen, der Kunstgeschmack des Fürsten und seines Hofes demnach das Maßgebende, dem eigenen Urtheil Unterzuordnende sei. Jetzt wurden für die Theaterplätze Billetts zu bestimmten Preisen ausgegeben, der Kurfürst selbst bezahlte für den Opernbesuch an Mingotti 2000 Thaler. Dafür hatte jeder, der die Eintrittstaxe berichtigt, mochte er nun Hofmann oder Proletarier, Fachkundiger oder Laie sein, auch das Recht, seine Meinung auszusprechen, was ihm gefiel zu loben, was ihm nicht behagte, rücksichtslos zu tadeln. Man lernte neue Elemente, andere Musiker als den „göttlichen Sachsen", andere Gesangskünstler als die in unnahbaren Wolken thronende Juno-Faustina kennen. An die Stelle der höfischen Observanz war auf einmal ein durchaus demokratisches Princip getreten, der Grundsatz der Gleichberechtigung, der unbedingten Urtheils- und Redefreiheit. Die Rückwirkung auch auf die höfischen Musik- und Theaterverhältnisse sollte sich bald genug geltend machen und für unser Künstlerpaar eine unbehagliche Zeit peinlicher Prüfungen, schwieriger Parteikämpfe, freilich auch neuer sieghafter Triumphe herbeiführen. Zunächst freilich kam das Gewitter nicht zum Ausbruch, es wetterleuchtete erst in dunstumwölkter Ferne. Im Juli 1746, schon zwei Monate bevor der Kurfürst und seine Gemahlin sich nach Warschau begaben, waren Hasse und Faustina südwärts verreist. Sie hielten sich längere Zeit in München auf, wo sie bei Hof aufs schmeichelhafteste gefeiert wurden. Während der Kurfürst Hassen auf der Gambe vorspielte, mußte letzterer seine Schwester, die kunstsinnige Prinzessin Maria Antonia Walpurgis, die bald seine eifrigste Schülerin werden sollte, zum Gesang begleiten. Beim Abschied schenkte der Kurfürst dem Tonkünstler eine prachtvolle Dose, die Prinzessin ein goldenes mit Edelsteinen besetztes Etui. In Venedig, wo Hasse mit seiner Frau im September 1746 anlangte, lebten sie diesmal ziemlich zurückgezogen. Hasse arbeitete fleißig an der Oper „Semiramis" von Metastasio, so wie an verschiedenen kleineren dramatisch-musikalischen Kompositionen, welche für die bevorstehende

Hochzeitsfeier des sächsischen Kurprinzen so wie zweier Prinzessinnen bestimmt waren. Der Kurprinz Friedrich Christian hatte sich nämlich im Jahre 1746 mit der bereits von uns erwähnten bairischen Prinzessin Maria Antonia Walpurgis, die zweitälteste sächsische Prinzessin Maria Anna mit dem Kurfürsten von Baiern, die dritte Prinzessin Josepha endlich mit dem französischen Dauphin verlobt. Daß die dreifache Vermählung dem pompliebenden Dresdener Hof willkommene Veranlassung zu den großartigsten Festlichkeiten gab, versteht sich von selbst. Am 17. December 1746 waren die Majestäten aus Polen zurückgekehrt. Am 7. Januar 1747 hielt der französische Gesandte Louis François Armand du Plessis, Herzog von Richelieu als Repräsentant des Dauphin in feierlicher Audienz um die Hand der Prinzessin Josepha an und gab hernach in seinem Palais ein solennes Fest, bei welchem eine von Ristori komponirte Kantate »Amore insuperabile« vorgetragen wurde. Am 11. Januar fand die erste Aufführung der „Semiramide" statt. Das Gesangspersonal, Faustina als Trägerin der Titelrolle voran, leistete Außerordentliches, aber auch die ebenso farbenprächtigen wie geschmackvollen Dekorationen von Grone erregten die allgemeinste Bewunderung. Inzwischen hatte sich auch Pietro Mingotti eine neue Bewilligung zu Vorstellungen im kleinen Zwingertheater zu verschaffen gewußt und eröffnete solche den 25. Mai 1747 mit Scalabrini's „Merope". Am 13. Juni fand die Vermählung Maria Anna's mit dem Kurfürsten von Baiern, am 20. gleichen Monats der Einzug der neuvermählten Kurprinzessin Maria Antonia in Dresden statt. Tausende von Fremden strömten wie einst bei den Vermählungsfestivitäten vom Jahre 1719 nach der sächsischen Kapitale. Ein festlicher Taumel ergriff die gesammte Bevölkerung. Die verschiedenen Theater wetteiferten in Vorführung ihrer besten Kräfte und Entfaltung allen erdenkbaren scenischen Prunkes. Am 10. Juni, dem kurbairischen Anwerbungstag, besuchte der Hof das Mingotti'sche Theater, in welchem die Oper „Didone" von Scalabrini gegeben wurde. Vier Tage später, den 14. Juni kam die neue Oper »La Spartana generosa ovvero Archidamia« von Pasquini und Hasse im großen Opernhaus zur Aufführung. Man hatte letzteres mit einem Kostenaufwand von 4000 Thaler abermals verändert, noch splendider eingerichtet und für 3000 Thaler neue Dekorationen von Grone anfertigen lassen. Auch das Ballett war aufs prachtvollste ausgestattet

und Jean Georg Noverre der berühmteste Ballettmeister der Zeit, der sich damals in Berlin aufhielt, zur Mitwirkung herbeigerufen worden. Am 18. Juni spielten die italiänischen Komödianten, am 19. fand im kleinen Theater eine Wiederholung der „Dido", am 25. eben daselbst eine Aufführung des „Demetrio" von Scalabrini statt. Dann reiste der ganze Hof mit unermeßlichem Gefolge nach Pillnitz, wo er bis 30. Juni blieb. Auch das Kapell- und Theaterpersonal begleitete ihn und ward theils in Zelten, theils im Dorf einquartirt. Am 28. Juni gab man auf einer im Schloßgarten erbauten Bühne „Galatea" von Schürer; am 29. führte Mingotti das Festspiel »Le Nozze d'Ercole e d'Ebe« auf, welches der damals vorübergehend von ihm engagirte Christoph Willibald Gluck komponirt hatte. Namentlich in diesem Festspiel enthusiasmirte Caterina Regina Mingotti, die 1728 zu Neapel geborene Frau des Impressario, durch ihre jugendfrische Stimme wie natürliche Anmuth dermaßen, daß sie sofort mit einem fixen Gehalt von 2000 Thaler bei der königl. italiänischen Oper angestellt wurde. So trat denn am 18. Juli, dem Geburtstag der Kurprinzessin Maria Antonia, in der Pastoraloper „Filandro" von Porpora zum ersten Mal eine Sängerin ersten Ranges neben Faustina Hasse auf die Bühne, welche die letztere so viele Jahre unumschränkt beherrscht hatte. Zum ersten Mal dirigirte der Hofkapellmeister ein großes musikalisch-dramatisches Werk, das er nicht selbst geschaffen. Es waren dies Ereignisse, welche unser ehrgeiziges, selbstbewußtes Künstlerpaar tief berühren, sie in peinlicher Weise an die Vergänglichkeit auch ihrer bisher unangetasteten Größe erinnern mußten. Es konnte nicht fehlen, daß zwischen der alternden Faustina und der mit allem Reiz der Jugend geschmückten Regina Vergleichungen angestellt wurden, daß sich Parteien für die eine wie die andere bildeten. Schon im August 1747 muß die Fehde ziemlich leidenschaftlich entbrannt gewesen sein. Denn unterm 27. dieses Monats schrieb der uns bereits bekannte englische Gesandte Sir Charles Hanbury Williams von Dresden an Horace Walpole nach London: „Die Italiäner stehen hier sehr in Gunst. Sie theilen sich in zwei Klassen, die eine geführt von Pater Guarini, der die Kolonie hier zuerst unterbrachte, die andere, welche die mächtigere ist, hat Faustina zur Leiterin, beide Häupter haben wechselsweise ihre Klagen gegeneinander vor mich gebracht, so daß ich mühsam meine feste Haltung bewahren konnte." — Williams, der mit

Hasse persönlich befreundet war, stand auch in dem künstlerischen Wettkampf anfänglich entschieden auf seiner und seiner Frau Seite; ja er erklärte öffentlich, daß die Mingotti nicht im Stande sei, eine langsame und pathetische Arie zu singen, während Faustina im getragenen wie im raschen Vortrag noch immer unübertrefflich erscheine. Allein mehrmaliges Anhören Regina's stimmte ihn dermaßen um, daß er einen öffentlichen Widerruf erließ, sich ihre Verzeihung erbat und nun ihr erklärter Gönner wurde. Bemühender noch als der Abfall des englischen Gesandten zur Gegenpartei mußte für Hasse und seine Gemahlin die unverhohlene Gunst sein, in die sich Theresa Mingotti nicht nur bei Maria Antonia, sondern auch bei der Kurfürstin selbst zu setzen verstand. Hasse scheint die von Tag zu Tag sich steigernde Theilnahme der fürstlichen Frauen für die junge Künstlerin hauptsächlich dem Einfluß Nicolo Porpora's zugeschrieben zu haben, welcher im Jahre 1747 als Gesanglehrer Maria Antonia's von Berlin nach Dresden berufen und durch Reskript d. d. 13. April 1748 „bis auf weitere Verordnung" als Kapellmeister mit einem jährlichen Gehalt von 1200 Thaler angestellt worden war. Porpora hatte Regina Mingotti schon früher singen gehört und ihre außerordentliche künstlerische Begabung erkannt. Er empfahl sie nicht nur seiner Schülerin Maria Antonia, sondern wurde selbst ihr Lehrer und wußte sie rasch dermaßen zu fördern, daß sich ihr Ruf als einer vollendeten Gesangskünstlerin schon 1748 über ganz Europa verbreitete. Was Wunder, daß der sonst tolerante, mild humane Hofkapellmeister, die Pietät gegen seinen früheren Lehrer verleugnend alle Hebel ansetzte, um Porpora den Unheilsstifter, den intellektuellen Führer der Mingotti'schen Sippschaft, der ihm überdies auch als Komponist störend in den Weg trat, in Dresden unmöglich zu machen! Es gelang ihm dies freilich erst nach langen Anstrengungen. Mit Ende 1751 verließ Porpora die sächsische Hauptstadt. Der Bezug seines Gehaltes hörte laut Kabinettsbefehl am 31. December genannten Jahres auf, wogegen er eine Pension von 400 Thalern behielt. Aber auch Reginen selbst soll der Hofkapellmeister wenigstens in der ersten Zeit ihres Engagements die verdienten Triumphe sauer gemacht haben. Die Hochzeitsfestlichkeiten des Jahres 1747 hatten am 5. August mit dem Intermezzo und Ballett »Il Finto Pazzo« ihr Ende erreicht. Am 7. Oktober ging Hasse's Oper „Leucippo", gedichtet von Pasquini, in Hubertus-

burg zum ersten Mal über die Bühne. Dann wurde im Karneval 1748 »La Spartana generosa« wiederholt und hierauf die neue Oper „Demofoonte" von Metastasio und Hasse gegeben. Da die Mingotti hier wiederum neben Faustina zu agiren hatte, soll Hasse die Partie der ersteren mit einer möglichst dünnen, durchsichtigen Instrumentalbegleitung versehen, namentlich aber ein längeres Adagio mit bloßem Pizzikato der Violinen gesetzt haben, damit die Fehler der Sängerin nicht unbemerkt bleiben könnten. Die Mingotti habe indeß die Falle wahrgenommen und durch tadellosen Vortrag gerade der heikelsten Stellen die Gefahr in einen zwiefach glänzenden Sieg verwandelt. Es darf übrigens hier nicht unerwähnt bleiben, daß Fürstenau in seinem überall auf die Quellen basirten Werk: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen" die erwähnte Anekdote als unhistorisch bezeichnet und hervorhebt, daß jene klippenvolle Arie nicht die Mingotti sondern gerade Faustina habe singen müssen. Dagegen ist festgestellt, daß Faustina als Repräsentantin der Dircea, welche dramatisch wie musikalisch betrachtet die Hauptrolle im Demofoon hat, aber erst im Verlauf der Oper als Prinzessin erkannt wird, nichtsdestoweniger den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa-Mingotti d. h. den Platz rechts von den Mitspielenden verlangte. Sie erklärte, auf ihr bezügliches Recht als Primadonna pochend, wie es die damalige Etikette in der Hierarchie der alles vermögenden Gesangskünstler festgestellt hatte: wenn man ihr nicht willfahre, werde sie gar nicht auftreten. Metastasio mußte in zwei Briefen an Hasse und den Baron von Dieskau, welcher nach Breitenbauch's Tod 1747 das Amt des Directeur des plaisirs übernommen, das Sachverhältnis mit sorgfältigster Motivirung und graziösesten Komplimenten erläutern, um Faustinen endlich zum Nachgeben zu bewegen. — Immerhin überzeugten sich sowohl Hasse wie seine Gemahlin rasch, daß das musikalische Genie Regina Mingotti's so wenig wie die sieghaft durchs Gewölk brechende Sonne aus seiner Bahn zu werfen sei, daß vor der zaubermächtigen Wirkung dieser Stimme alle kleinen Künste, alles Intriguenspiel zu Schanden werden müsse. Und so scheint sich denn auch unser Künstlerpaar bald resignirt zu haben. Faustina trug sich seit Jahren mit dem Gedanken, von der Bühne, auf der sie unter allen Umständen ihren Ruhm nicht überleben wollte, zurückzutreten. Die Nebenbuhlerschaft Regina's erschwerte

ihr die Ausführung ihres Entschlusses; allein derselbe stand nichtsdestoweniger bei ihr fest und es galt nur noch, ihren Abgang zu einem möglichst ehrenvollen, der gestirngleichen Laufbahn ihrer Künstlerschaft würdigen zu gestalten. Die Ereignisse sollten ihr freundlich entgegenkommen. Im Mai 1748 war der sächsische Hof nach Warschau abgereist, wo er bis zum Februar 1749 verweilte. Hasse beschäftigte sich mit der Komposition zweier neuen Opern von Metastasio: »Il Natal di Giove« und „Atilio Regolo". Wie sehr ihm am Gelingen dieser Arbeiten gelegen war und mit welch gewissenhafter Sorgfalt er dabei zu Werke ging, beweist seine eifrige Korrespondenz mit dem in Wien domicilirten Dichter, der ihm in mehreren Briefen seine Schöpfung erörtern, seine Auffassung der verschiedenen dramatischen Charaktere erklären muß und der denn auch dem Komponisten in seiner geistreich liebenswürdigen Weise eine Reihe trefflicher Winke für die musikalische Behandlung giebt. Die beiden Opern beurkunden aufs Neue, daß wir es bei Hasse nirgends mit einem musikalischen Handwerker, sondern mit einem sorgfältig abwägenden, sein Ideal stilvoller Größe keinen Augenblick verleugnenden Künstler zu thun haben, dem freilich eine eminente Sicherheit in allem Technischen die geistige Arbeit außerordentlich erleichtert. Am 7. Oktober 1749 wurde »Il Natal di Giove« zu Hubertusburg, am 12. Januar 1750 „Atilio Regolo" in dem durch Bibiena vollständig renovirten großen Opernhaus aufgeführt. Der Andrang der Zuhörer war ein außerordentlicher; ihre Zahl belief sich am letzterwähnten Tage auf nahezu zweitausend. Dem Tondichter wie den Ausführenden, insbesondere Faustinen wurden begeisterte Ovationen dargebracht. Wenige Wochen später erhielten Hasse's eine Einladung an den Hof Ludwig's XV., wo damals die Marquise von Pompadour den Thron eingenommen hatte. Der Hofkapellmeister vermochte dem schmeichelhaften Ruf um so leichter zu folgen, als der Kurfürst sich schon im April 1750 wieder nach Warschau begab. Sie wurden von den fürstlichen Personen zu Versailles aufs liebenswürdigste empfangen und Seitens der französischen Aristokratie während ihres ganzen bis zum August dauernden Aufenthaltes mit Gunstbezeugungen überhäuft. »Madame Hasse«, schreibt Brühl unterm 17. Juni 1750 an die Kurprinzessin Maria Antonia: »Madame Hasse fait bien de bruit en France et l'ambassadeur ne peut pas comprendre, que la chose va si

loin qu'on l'a logé à la cour et lui donné table et tout ce qu'il confesse d'être sans exemple. Mad. la Dauphine écrit au Roy, que Ms. le Dauphin l'a trouvé tant à son goût, qu'il la fera crever à force de la faire chanter. Le S. Hasse est obligé de composer par Ordre du Roy T. Chr. le Tedeum pour l'accouchement de Mad. la Dauphine.« Solch schmeichelhafte Bevorzugung Seitens des Hofes, der noch immer als das Muster künstlerischen Geschmackes und feiner Galanterie für ganz Europa galt, mochte wohl das stolze Herz Faustinens über manch unerfreuliche Erinnerung hinwegheben, sie für manches Unangenehme trösten, was sie in letzter Zeit am Dresdener Hof durchzumachen gehabt. — So kehrten sie vom feinsten Parsüm französischer Kourtoisie umhaucht Mitte August nach Dresden zurück, Faustina fest entschlossen, ihrer künstlerischen Laufbahn demnächst das Ziel zu stecken. Der Karneval vom Jahre 1751 ward am 7. Januar mit einer Wiederholung der 1747 zuerst aufgeführten Oper „Leucippo" von Pasquini und Hasse eröffnet. Letzterer hatte für Felice Salimbeni, welcher ausgezeichnete Sänger vom 1. Januar 1750 hinweg mit 4000 Thaler Gehalt für Dresden engagirt worden war und nun zum ersten Mal auftrat, fünf neue Arien hinzukomponirt. Das Zusammenwirken dieses Künstlers, dessen rührend schöne Stimme sein etwas steifes Spiel vollständig vergessen ließ, mit Faustina muß auf die Zuhörerschaft einen unwiderstehlichen Zauber ausgeübt haben. Noch größeren Beifalls erfreute sich übrigens die neue Oper »Il Ciro riconosciuto« von Metastasio und Hasse, welche am 20. Januar mit prachtvollen Dekorationen von Bibiena zum ersten Mal gegeben und dann 13 Mal unter stets sich mehrendem Zudrang und Enthusiasmus des Publikums wiederholt wurde. Man wollte bemerken, daß sich Hasse durch die dramatisch bewegtere, namentlich in den Recitativen ausdrucksvollere Schreibweise der Franzosen habe beeinflussen lassen und daß die Oper „Cyrus" den Pariser Eindrücken des Tondichters ihre außerordentliche Frische und lebendigen Fluß verdanke. Graf Wackerbarth schreibt unterm 22. Januar 1751 an die Dauphine Maria Josepha, Hasse's neuestes Werk zeichne sich durch so originelle Motive, ein so geistreiches Akkompagnement, so viel dramatischen Effekt, überhaupt »un gout si nouveau et si melodieux« aus, daß er alle Welt damit überrascht habe. Mit der letzten Vorstellung der Oper nahmen Faustina

wie auch der brustkranke Salimbeni, der schon August 1751 auf der Reise nach Italien zu Laibach starb, für immer von der Bühne Abschied. Sie wurden von den Beifallsrufen des massenhaften Auditoriums, den Kränzen und Lobgedichten, die man den Scheidenden zuwarf, beinahe erstickt. Ein siegprangenderer Exodus ließ sich für unsere Künstlerin nicht denken, die denn auch mit tiefer Bewegung die Bretter verließ, auf welchen sie vor 35 Jahren den ersten Lorbeer gepflückt. Sie behielt ihren Rang als Kammersängerin so wie gemäß Reskriptes ihre gesammte Besoldung von 3000 Thlr. bei. Was ihr übrigens den Rücktritt von der Bühne am meisten versüßen mochte, war der Umstand, daß sich ihr Gemahl durch den unbestrittenen, glänzenden Erfolg seines jugendfrischen „Cyrus" auch bei denjenigen rehabilitirt hatte, welche in den letzten Jahren seine musikalische Diktatur wenn nicht anzugreifen, so doch ihre dauernde Berechtigung leise zu bemängeln, die Nachhaltigkeit seiner musikalischen Erfindungskraft anzuzweifeln gewagt hatten. Die Jahre 1751 bis 1756 d. h. bis zum Ausbruch des siebenjährigen Krieges bezeichnen recht eigentlich den Höhepunkt des Hasse'schen Ruhmes, seiner Kapellmeisterautorität wie seiner kompositorischen Thätigkeit. Am 7. Oktober 1751 wurde zu Hubertusburg des Meisters neue Oper „Ipermnestra", gedichtet von Metastasio, mit außerordentlichem Erfolg gegeben. Schon im Januar 1752 folgte „Adriano in Siria", in welcher die Mingotti als Emirena zum letzten Mal auf der Dresdener Bühne sang. Sie verbrachte eine Reihe von Jahren auf Kunstreisen, ließ sich endlich 1763 in München nieder und starb erst 1807 bei ihrem Sohne, dem Forstinspektor Sam. von Buckingham zu Neuburg an der Donau. Anläßlich der Einweihung der neuen katholischen Hofkirche im Juni 1751 erlebten auch Hasse's D-moll-Messe und sein Tedeum die erste Aufführung, zwei seiner stilvollsten, den Charakter des Tondichters voll widerspiegelnden Werke, von denen das letztere noch heute öfters gesungen wird. Den Karneval des Jahres 1753 eröffnete Hasse's Oper „Arminio", für die der Tondichter eine Reihe von Arien frisch komponirt hatte. Die neue Oper „Solimano", von Migliavacca und Hasse, am 5. Februar 1753 zuerst gegeben, wurde dreizehn Mal wiederholt, und noch bei der zwölften Darstellung waren die Plätze so rar, daß sich Hofdamen Schweizergardisten mietheten, um bis zu ihrer Ankunft Plätze besetzt zu halten.

Kaum war der Weihrauch, den man Hasse für die Komposition und treffliche Wiedergabe des „Arminius" und der Migliavacca gestreut, verduftet, als der Hofkapellmeister eine, in die liebenswürdigsten Worte gekleidete Einladung Friedrich's des Großen nach Berlin erhielt, wo man eben die „Dido" unter allgemeinstem Beifall aufgeführt hatte. Hasse reiste Anfangs März mit Faustinen nach der preußischen Hauptstadt, wurde aufs Zuvorkommendste empfangen, wohnte der Aufführung der Graun'schen Oper „Sylla" am Geburtstage der Königin Mutter bei und erhielt zum Abschied einen kostbaren Ring nebst der unvermeidlichen Tabatière als Zeichen königlicher Gunst zum Geschenk. Die Herbstvergnügen des Jahres 1753 in Hubertusburg und der Dresdener Karneval vom Jahre 1754 brachten wiederum zwei neue Werke Hasse's: »L'Eroe Chinese«, von Metastasio, und „Artemisia", von Migliavacca gedichtet. Im Juni verreiste der Hof nach Polen und unser Künstlerpaar nach Italien, wo es bis zum December blieb. Während des Karnevals von 1755 fand zunächst eine Wiederholung der Hasse'schen „Artemisia" statt, dann am 20. Januar die erste Vorstellung der neuen Oper „Ezio", die er über ein treffliches Libretto Metastasio's mit besonderer Vorliebe größtentheils in Venedig geschrieben hatte. Nachdem man im Herbst zu Hubertusburg und zu Anfang des Karnevals 1756 in Dresden die Oper »Il Re pastore« wiederholt, auch den „Ezio" ein paar Mal gegeben hatte, gelangte am 16. Februar 1756 die neue Oper „Olimpiade" von Metastasio und Hasse zur ersten Aufführung. Sie wurde gleichfalls mit außerordentlichem Applaus aufgenommen, zu dem die unerschöpfliche Augenweide, die reichen Kostüme und Dekorationen, die geschmackvoll arrangirten Balletts das ihrige beitrugen. Die Tage der Oper schienen sich immer goldener zu gestalten. Der König hatte eine Reihe Zulagen und Gratifikationen für das Personal bewilligt. Schon begann man mit den Vorbereitungen zu den Herbstvorstellungen in Hubertusburg. Da legte der Donner der Kanonen sein Veto ein. Ende August 1756 überschritten die preußischen Truppen an drei Punkten zugleich die sächsische Grenze. Der siebenjährige Krieg war ausgebrochen, durch welchen das Kurfürstenthum Sachsen eine Einbuße von 90 000 Menschen und 70 Millionen Thaler erleiden sollte. Auch der sächsischen Kapellmeisterschaft Hasse's sollte er ein Ende machen und des Schmerzlichen die Fülle für ihn wie seine Gattin mit sich führen. Am 9. September

schon rückten die Preußen in Dresden ein, wo Friedrich der Große selbst die Nacht vom 9. zum 10. verbrachte, um dann nach Großsedlitz abzugehen. Nun enthüllte sich auf grauenerregende Weise das ganze Elend, welches die Brühl'sche Wirthschaft über den sächsischen Staat gebracht. Alle öffentlichen Fonds erwiesen sich als enorm überschuldet, die Gehälter der Civil- und Militärbeamten seit Monaten im Rückstande befindlich. — Die Lage des statt 40000 kaum 16000 Mann zählenden sächsischen Heeres im Lager zu Pirna, von Anfang an keine beneidenswerthe, gestaltete sich nach der für die Österreicher unglücklichen Schlacht bei Lowositz am 1. Oktober 1756 und ihrem Übergang über die Elbe zu einer geradezu unerträglichen. Mehrtägiger Regen trug dazu bei, den absoluten Mangel an Lebensmitteln, an aller und jeder geordneten Verpflegung um so peinlicher fühlbar zu machen. Während die Pferde sich vor Hunger die Schweife auffraßen, kochten die unglücklichen Soldaten ihren Puder und würzten ihn mit Pulver. So kam es zu der Kapitulation von Striegau, durch welche sich General Rutowsky mit 14000 Mann und 180 Kanonen den Preußen ergab. Der Kurfürst und Graf Brühl erhielten Pässe nach Polen und trafen schon den 27. Oktober in Warschau ein. Der König von Preußen nahm seine Winterquartiere in Dresden, das schon jetzt unter der brutalen Säbelherrschaft der Feinde unsäglich litt. Die Gehaltsverminderungen, welche der preußische Fürst sofort in Sachsen eintreten ließ, betrafen auch das Dresdener Opernpersonal auf empfindliche Weise. Die Besoldung des Directeur des plaisirs wurde von 4000 auf 2000 Thaler reducirt, eine Reihe von Gagen der Kapell- und Theatermitglieder ganz gestrichen. Auch Hasse soll von 1757 hinweg nur noch 2000 Thaler erhalten haben. Immerhin scheint sich der preußische König auch jetzt des Hofkapellmeisters musikalische Talente eifrig zu Nutze gezogen zu haben. Denn es wird uns berichtet, daß er fast regelmäßig die Kirchenmusik, bei der Hasse den Direktionsstab führte, besucht und namentlich an dem musikalischen Hochamt Gefallen gefunden habe, das Hasse zu Ehren der heiligen Cäcilia den 22. November 1756 leitete. Angesichts der traurigen Verhältnisse zu Hause leistete Hasse mit Erlaubnis des Kurfürsten um so lieber einer Einladung Folge, welche Anfangs 1758 Seitens des Königs von Sicilien an ihn erging, der Einladung nämlich, nach Neapel zu kommen und dort einige seiner Opern zu dirigiren. Faustina begleitete ihn

und erfreute sich an der Seite des Gatten der enthusiastischen Huldigungen, welche das lebhafte neapolitanische Volk bei den Vorstellungen der 1758 und 59 entstandenen neuen Opern „Demofoonte", „Nitetti" und „Achillo in Sciro", alle nach Dichtungen Metastasio's, dem Komponisten darbrachte. Kurze Zeit nach der Rückkehr Hasse's in die sächsische Hauptstadt sollte ihn ein Schlag treffen, schmerzlicher als Alles, was der Krieg bisher für ihn gebracht. Die Stadt Dresden war nach der Schlacht bei Kunnersdorf für Friedrich den Großen verloren gegangen. Im Sommer 1760 hoffte er die von Macquire mit 6000, später 13000 Österreichern und Reichstruppen vertheidigte Stadt wiederzugewinnen und ließ sie daher vom 14. Juli hinweg bombardiren. Die Kreuzkirche ward eingeschossen, ganze Straßen geriethen in Brand; die Häuser boten den Einwohnern kein genügendes Asyl mehr dar, in den Kellern plünderten die Besatzungstruppen die geflüchtete Habe. Bereits brannte das prinzliche Palais auf der Pirnaischen Gasse, in dem sich die Bibliothek der Kirchenmusik und die werthvolle Instrumentensammlung befand. Da brach auch in dem von unserem Künstlerpaar bewohnten Gebäude nahe bei jenem Palais Feuer aus und nicht nur beinahe die gesammte Fahrhabe Hasse's, sondern auch die sämmtlichen Manuskripte seiner Kompositionen wurden ein Raub der unbarmherzigen Flammen. Hasse hatte noch im Jahre 1756 für den Verleger seiner Werke, Breitkopf in Leipzig, das Privilegium »cum jure prohibendi et facultate cedendi« erlangt.

Die Manuskripte waren eben vollständig zum Druck in Ordnung gebracht. Wie sehr sich übrigens Hasse den herben Verlust zu Herzen nahm, seine Produktionslust vermochte derselbe nicht zu unterdrücken. Am 20. December 1760 verließ er mit Faustinen abermals die sächsische Hauptstadt und wandte sich zunächst nach Venedig, wo er Naumann's Bekanntschaft machte, dann wiederholten dringenden Einladungen des kaiserlichen Hofes Folge gebend, nach Wien, wo schon am 3. Oktober 1760 seine neue Oper »Acide al bivio«, festa teatrale in einem Akt, zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Johann II. mit der Prinzessin Isabella von Bourbon gegeben worden war. 1761 folgte nun die Oper „Zenobia", gedichtet von Metastasio, welche 1763 wiederholt wurde, dann am 27. April bei Anlaß der Entbindung der Erzherzogin Isabella »Il Trionfo di Clelia«, 1764 das einaktige Festspiel „Egeria", welches

am 3. April anläßlich der Krönung Erzherzog Joseph's II. von vier Erzherzoginnen aufgeführt wurde. Die Kaiserin Maria Theresia unterhielt sich dabei aufs vertraulichste mit Faustinen, deren Kritik die Prinzessinnen mehr fürchteten, als die des gesammten Hofstaates. Sie erzählte der Sängerin, wie sie selbst im Jahre 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchganges ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin aufgetreten sei und setzte scherzend hinzu, sie glaube mit Rücksicht hierauf die erste von den lebenden Virtuosinnen zu sein, wobei sie Faustina freilich eines Besseren belehrte. Welch liebevolle Verehrung auch den alternden Meister Hasse in der Kaiserstadt umgab, wie schwer sein Wort in allen musikalischen Dingen galt, erhellt aus folgender Thatsache: in der autobiographischen Skizze, welche Jos. Haydn im Jahre 1778 für das Gelehrte Österreich schrieb, zählt er unter seinen vom allgemeinsten Beifall begünstigten Kompositionen das Stabat mater auf und fügt bei: er habe von einem guten Freunde die Handschrift des damals in Wien weilenden großen Tonkünstlers Hasse mit unverdienten Lobsprüchen darüber erhalten. „Eben diese Handschrift werde ich zeitlebens wie Gold aufbehalten, nicht des Inhalts, sondern eines so würdigen Mannes wegen.“ Und wie der schlichtbescheidene deutsche Haydn, so beugten sich die stolzbewußtesten Maestri Italiens vor Hasse's Künstlergröße. Als Jemand diese in Jomelli's Gegenwart herabzusetzen suchte, rief der Neapolitaner in rasch aufbrausendem Unwillen: „Ich kann es nicht leiden, daß man von meinem Lehrmeister klein spricht“. — Inzwischen hatten sich die Beziehungen des Hasse'schen Ehepaares zum Dresdener Hof vollständig gelöst und war damit einer der bedeutsamsten Abschnitte ihrer Lebensgeschichte zum Abschluß gelangt. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre noch hatte man die von Hasse für Italien komponirten neuen Opern auch vor dem königl. Hof in Warschau unter außerordentlichem Beifall aufgeführt, so den 7. Oktober 1758 »Il sogno di Scipione«, den 3. August 1759 »La Nitetti«, den 7. Oktober 1759, dem Geburtstag des Königs, den „Demofoonte“ in der neapolitanischen Bearbeitung des Werkes. Am 3. August 1760 war „Artaserse“, den 3. August 1761 „Arminio“ wiederholt, am 7. Oktober gleichen Jahres die „Zenobia“ neu gegeben worden. Im Karneval 1762 brachte man den „Cyrus“ und bald darauf »Il Trionfo di Clelia« und den »Re pastore« neuerdings

auf die Bühne. Als vollends am 15. Februar 1763 nach allseitiger Erschöpfung der kämpfenden Mächte der Friedensschluß zu Hubertusburg zu Stande gekommen und bald darauf der König in die sächsische Hauptstadt zurückgekehrt war, schien Hasse's Stern in erneutem Glanz aufsteigen, die italiänische Oper ihre frühere Bedeutung noch einmal gewinnen zu wollen. Schon am 1. August 1763 wurde die Hauptprobe zu Hasse's neuer, prachtvoll ausgestatteter Oper „Siroe", gedichtet von Metastasio, abgehalten, deren erste Vorstellung am 3. August zur Feier des Ordensfestes des weißen polnischen Adlers von Abends sechs bis elf Uhr dauerte. Für den 7. Oktober 1763 wurde zur Geburtstagsfeier des Kurfürsten eine Wiederholung des Hasse'schen „Leucippus" im kurprinzlichen Reithaus projektirt. Die Hauptprobe war auf den 5. Oktober angesetzt und sollte in den Zimmern des Kurfürsten beginnen, als der letztere gegen fünf Uhr Abends vom Schlag getroffen starb. Damit erreichte die Herrlichkeit des italiänischen Drama per Musica ein jähes Ende. Der Nachfolger des Königs, Friedrich Christian, und der Administrator Prinz Xaver waren vor Allem aus auf möglichste Ersparnisse und Herstellung des allerdings noch immer in bedenklichstem Schwanken befindlichen finanziellen Gleichgewichts bedacht. Die italiänische Oper und Komödie, sowie das Ballett wurden sofort aufgelöst, die Sänger bis auf die für die Kirchenmusik unumgänglich nothwendigen entlassen. Schon durch Reskript vom 7. Oktober 1763 erhielten auch Hasse und Faustina ihre Demission und zwar ohne Pension, während die Mehrzahl der übrigen abgedankten Künstler pensionirt wurde. Die Forderung, welche das Ehepaar Hasse an Gehaltsrückständen besaß, soll 30000 Thaler betragen haben. Beide verzichteten laut Specialreskript an die Generalaccise d. d. Dresden, den 30. April 1764 „gegen eine ihnen per Aversionem bezahlte Summe" auf sämmtliche Ansprüche. Die Aversalsumme, die sie erhielten, wird zu 12000 Thaler angegeben. Überdies bekam Hasse nachträglich seinen und Faustina's Gehalt per November und December 1763 mit 1000 Thalern, behielt auch den Titel eines Kurfürstl. Oberkapellmeisters „sammt allen damit verknüpften Vorzügen, Rang und Ehren" bei und scheint, obschon die Art und Weise seiner Entlassung auf geringe Gewogenheit Friedrich Christian's für ihn schließen läßt, mit dem sächsischen Hof bis zu seinem Tode auf freundschaftlichem Fuß gestanden zu haben. We-

nigstens sandte er noch von Wien und Italien aus eine Reihe Kirchenkompositionen nach Dresden, damit solche dem Kurfürsten „zur Erinnerung an den treuesten seiner Diener" überreicht würden. — In Wien, wo Hasse's bis zum Jahre 1773 ihren Wohnsitz behielten, machten sie auch die Bekanntschaft Mozart's und unser Kapellmeister legte gleichsam persönlich das Scepter der musikalischen Herrschaft, das er so viel Jahrzehnte hindurch geführt, in die Hände des jungen Meisters nieder. Mozart war im Jahre 1767 mit seinem Vater nach der Kaiserstadt gekommen, wo seine Opera buffa »La finta semplice« aufgeführt werden sollte. Mancherlei Kabalen legten sich dem Unternehmen des jungen Tonkünstlers in den Weg, so daß sich Mozart veranlaßt fand, den Beistand des „Musikvaters" Hasse anzurufen, um die Schwierigkeiten rascher zu beseitigen. Hasse, die künstlerische Bedeutung Mozart's erkennend, säumte denn auch keinen Augenblick, gemeinsam mit Metastasio die Erklärung abzugeben, daß dreißig Opern in Wien aufgeführt worden seien, die in keinem Stücke der des Knaben gleichkämen und daß letztere die höchste Bewunderung verdiene. Mit welcher Sorgfalt übrigens Mozart die Hasse'schen Opern studirte und wie hoch er sie schätzte, geht, abgesehen von seinen begeisterten Äußerungen über die „Partenope", welche er 1767 zu Wien hörte, aus einem Briefe an seine Schwester, Mailand, 2. November 1771, hervor. Darin heißt es: „Heute ist die Opera des Hasse („Ruggiero"), weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich schier alle Arien auswendig und also kann ich sie zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen." Bei diesem Aufenthalt Mozart's in der lombardischen Hauptstadt kam es zu einem förmlichen Wettkampf zwischen dem alten und jungen Maestro, indem Hasse zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand von Österreich mit der Prinzessin Marie Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, Metastasio's Festoper „Ruggiero" komponirt hatte, während Mozart das Festspiel »Ascanio in Alba«, gedichtet von Abbate Parini, schrieb. Es scheint, daß die Arbeit des Jünglings einen entschiedenen Sieg über das Werk des Altmeisters davontrug. Denn Vater Mozart berichtete von Mailand heimwärts: „Mir ist leid, die Serenade des Wolfgang hat die Oper des Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann". Und Hasse selbst rief bei Anhörung der Tondichtung seines Nebenbuhlers von neidloser Kunstbegeisterung

hingerissen aus: „Der Jüngling wird Alle vergessen machen". — Über die letzten Lebensjahre unseres Künstlerpaares fließen die Quellen nur höchst spärlich. Doch wissen wir, daß dasselbe 1773 die Heimat Faustinens, Venedig, zum dauernden Wohnsitz wählte, daß Hasse noch eine Reihe von Werken namentlich für die Kirche schrieb und erst den 16. December 1783 im Alter von 82 Jahren das Zeitliche segnete. Er hatte schon 1755 seine ehemals so schöne Tenorstimme gänzlich eingebüßt und war in späteren Jahren viel von der Gicht geplagt, die auch seine Finger so steif machte, daß er nur noch mühsam Klavier zu spielen vermochte. Doch behielt er die heitere Milde, die gewinnende Anspruchslosigkeit einer wahrhaft vornehmen Natur bis an sein Ende bei. Faustinen schildert Burney, der sie 1772 in Wien besuchte, als schöne würdevolle Matrone, bei der sich die Lebhaftigkeit südlichen Temperamentes mit ungezwungenster Grazie im Umgangston verband. Ihre Stimme hatte freilich auch sie vollständig verloren. »Ah non posso«, antwortete sie dem um einen Gesangsvortrag bittenden Engländer, »ho perdutto tutti le mie facolta«. Eine Hauptzierde der stillgewordenen, aber kunstverschönten und eleganten Häuslichkeit des Hasse'schen Ehepaares bildeten zwei reizende Töchter, deren vorzüglich feine Erziehung wie trefflichen Gesang Burney nicht genug rühmen kann. Nach seiner Angabe verstarb Faustina gleich ihrem Gemahl 1783 in ihrem neunzigsten Lebensjahre, noch auf dem Todbett jenen stolzen Anstand bewahrend, mit dem sie so oft als tragische Heldin auf der Bühne gestorben war. Hasse liegt in der Kirche di S. S. Ermagora e Fortunato begraben, wo Franz Sales Kandler, der österreichische Beamte und Musikkenner des Meisters Ruhestätte mit einem Denkmal von weißem Marmor zieren ließ. Wo man Faustinen zur letzten Ruhe bettete, weiß Niemand. — Längst waren die Tage dahin geschwunden, in denen man die Hasse'sche Hofoper mit ihrer architektonischen Harmonie, ihrer maßvollen Schönheit trotz des Mangels an wahrhaft dramatischem Fluß, an leidenschaftlicher Steigerung als höchste Kunstleistung verehrte, in der man den heroisch großen, aber der individuellen Färbung entbehrenden Vortrag einer Faustina als das Non plus ultra des Bühnengesanges in den siebenten Himmel erhob. Gluck hatte den Bann durchbrochen, in welchem das dramatische Leben der Oper Jahrzehnte lang erstickt lag. Mozart hatte seine wohllauttriefenden Schwingen entfaltet und gezeigt, wie sich melodische Schönheit mit lebensvollstem Ausdruck, individualisirende Charakteristik mit fortschreitender Handlung auch in der Oper vereinigen lassen. Allein nie darf vergessen

werden, daß Hasse und Faustina die letzte künstlerische Blüthe einer reichen Epoche repräsentiren und daß ihre Namen mit unvergänglichen Lettern in der Geschichte der Musik strahlen.

Quellen.

Moritz Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen. Bd. II.
Fr. Chrysander: G. Fr. Händel. Bd. II.
Fr. Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunst" (Bd. IV, „Faustina Hasse").
F. S. Kandler: Cenni storico critici etc. di Hasse. Venedig 1820.
W. H. Riehl: Musikalische Charakterköpfe (Bd. I „Johann Adolph Hasse der Hofopernkomponist").
A. v. Dommer: Handbuch der Musikgeschichte.
Otto Jahn: W. A. Mozart.
Ad. B. Marx: Gluck und die Oper. Bd. I.
C. F. Pohl: Joseph Haydn. Bd. I.
Phil. Spitta: Joh. Seb. Bach. Bd. II.
„Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen" (von Dr. Karl v. Weber).
J. G. Keyßler: Neueste Reisen durch Deutschland &c.
C. W. Böttiger: Geschichte des Kurstaates und Königreichs Sachsen. Bd. II.
Fr. Förster: Die Höfe und Kabinette Europas im 18. Jahrhundert. Bd. III.
„Die Geheimnisse des sächsischen Kabinetts Ende 1743 bis 1756."
Charles Burney: General History of Music.
Opere del Conte Algarotti. Livorno 1768.
G. Klemm: Die Frauen. Kulturgeschichtliche Schilderungen. Bd. VI.
E. L. Gerber: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler.
J. N. Forkel: Geschichte der Musik.



Johannes Brahms.

von

Dr. Hermann Deiters.

23 u. 24.

Johannes Brahms.*

Von

Dr. Hermann Deiters.

Es war in der Mitte der 50er Jahre — wenn wir nicht irren, im Sommer 1856 — als uns in Bonn in Gesellschaft anderer jüngerer Genossen ein junger Künstler begegnete, dessen ganzes Wesen ihn sofort vor den übrigen auszeichnete. Nicht etwa durch jene äußere Ungebundenheit des Künstlers, welche selten sympathisch berührt; und doch erschien er wie unbekümmert um die umgebende Welt, erfüllt von einem künstlerischen Ideale, von kräftigem, zielbewußtem Streben, und aus dem Schatze seiner künstlerischen Überzeugungen heiter und gern mittheilend. Man wanderte gemeinsam zu der Stätte, wo der herrliche Meister, der von den jüngeren so innig verehrte Robert Schumann, von schweren Leiden umdüstert lebte; es trieb den jungen Künstler, den auch von ihm so hoch verehrten Meister zu sehen. Hatte man sich vorher an seinem un-

*) Der Verfasser nachstehenden Aufsatzes hat bereits früher über Brahms und einzelne seiner Werke an verschiedenen Stellen, hauptsächlich in mehreren Aufsätzen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, gehandelt, was hier ein für alle Mal bemerkt wird, da im Folgenden von Citaten abgesehen ist.

befangenen, begeisterten Wesen erfreut, so gewann man ihn jetzt doppelt lieb, da man ihn von dem Verkehre mit dem Meister und den Äußerungen desselben mit inniger Verehrung erzählen hörte. Dieser junge Künstler war Johannes Brahms.

War er auch weiteren Kreisen damals noch wenig bekannt, so waren doch die, welche die Entwickelung der Kunst mit eifrigem Interesse verfolgten, nicht lange vorher in glänzender Weise auf ihn hingewiesen worden durch die prophetischen Worte, mit welchen ihn kein Geringerer wie Schumann selbst in die Reihe der schaffenden Künstler eingeführt hatte. Wie bekannt, hatten diese Worte bei den einen freudige Zustimmung, bei anderen auch ernsten und kunsterfahrenen Männern, welche sich in die ungewohnte Weise der gleichzeitig veröffentlichten ersten Kompositionen nicht sogleich finden konnten, auch Bedenken und Widerspruch hervorgerufen; es bedurfte, wie immer in solchen Fällen, einer geraumen Zeit bis die Überzeugung, daß man es mit einer selbständigen und bedeutenden neuen Erscheinung zu thun habe, in weiteren Kreisen durchgriff. Den Künstler selbst sahen wir von jener Zeit an, durch keine der verschiedenartigen Stimmen beirrt, das klar erkannte Ziel mit festem Schritte verfolgen.

Das äußere Leben unseres Künstlers ist, so viel uns von demselben bekannt geworden, ziemlich gleichmäßig verlaufen. Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren; sein Vater, Kontrabassist im Orchester des dortigen Stadttheaters, war ein auf mehreren Instrumenten geübter tüchtiger Musiker. So in musikalischer Familie und Umgebung aufwachsend, entwickelte er früh sein ungemeines Talent als Klavierspieler, und es wiederholt sich bei ihm die in der Musikgeschichte so oft wahrgenommene Erscheinung. Sein erster Lehrer auf dem Instrumente war O. Cossel in Hamburg. Daneben begann er früh mit theoretischen Studien, und fühlte schon als Knabe das Bedürfnis, dem Organismus der Kunstwerke tiefer auf den Grund zu gehen; wir erinnern uns seiner Erzählung, wie er früh, ehe er mit Partituren verkehren gelernt, sich größere Stücke aus den Stimmen in Partitur setzte. Die theoretischen Studien trieb er dann systematisch bei dem vorzüglichen, auch von Schumann gerühmten Ed. Marxsen in Altona, der dann auch seine weitere Ausbildung auf dem Klavier leitete. Da machte er denn, unterstützt von dem zeitig sich offenbarenden

erstaunlichen Gedächtnisse, schnelle Fortschritte und drang in den Geist der klassischen Meister früh und tief ein, unter welchen Bach und Beethoven wohl am entschiedensten als seine damaligen Vorbilder sich bezeichnen lassen. Im Alter von 14 Jahren spielte er zum ersten Mal mit großem Beifall öffentlich; auf dem Programme befanden sich Variationen über ein Volkslied von eigener Komposition, und es ist hervorzuheben, wie ein besonders wichtiges Moment in seinem künstlerischen Schaffen, die Hinneigung zum Volksmäßigen, ebenfalls schon in frühester Zeit seine Wurzel hat.

Im Jahre 1853 verließ er das Elternhaus, um den ungarischen Violinspieler Remenyi auf seinen Koncertreisen als Pianist zu begleiten. Auf dieser Reise berührte er u. A. Hannover, Göttingen und Weimar und erregte durch sein Spiel und seine Kompositionen die Aufmerksamkeit und Bewunderung von Joachim und Liszt; die des ersteren namentlich, als er in Göttingen die Kreuzersonate Beethoven's wegen zu tiefer Stimmung des Klaviers ohne Noten statt in A in Ais spielte.*) Diese Erfolge veranlaßten ihn, die Verbindung mit dem genannten Künstler zu lösen und sich im Oktober 1853 mit einer Empfehlung Joachim's zu Robert Schumann nach Düsseldorf zu begeben. Er hatte damals verschiedene große Klaviersonaten, ein Scherzo für Klavier (welches besonders Liszt's Beifall erlangt hatte) und eine größere Anzahl von Liedern geschrieben. Die Begeisterung Schumann's, als Brahms die ersten Töne auf dem Klavier hatte erklingen lassen, welche mit jeder neuen Darstellung wuchs, ist wiederholt geschildert; mit vollster Sicherheit glaubte er in dem jungen Manne den zu erkennen, auf dessen Erscheinen er lange gewartet. In einem Artikel der Neuen Zeitschrift für Musik, „Neue Bahnen" überschrieben, kündigte er der musikalischen Welt die neue Erscheinung an; obwohl öfter abgedruckt, dürfen seine Worte in diesem Zusammenhange wenigstens der Hauptsache nach nicht fehlen. „Es sind Jahre verflossen", schreibt er, — „beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen

*) So erzählt Dr. Schubring in der Allg. musik. Ztg. von 1868 Nr. 6. La Mara verlegt das Ereignis nach Celle und nennt die C-moll-Sonate. Vielleicht ist beides richtig.

lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom anderen, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der

Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter." —

Die Berechtigung dieser prophetischen Worte Schumann's zu beurtheilen, wozu damals kaum einer, der nicht auf Schumann's Höhe stand, berufen war, möchte jetzt allmählich die Zeit gekommen sein. Daß sie für die Entschlüsse und die weitere Entwickelung des jungen Künstlers entscheidend waren, versteht sich wohl von selbst; ebenso, daß er dem edlen Meister, und nach dem Tode desselben seiner Gattin und Familie ein treu ergebener Freund blieb.

Noch im Winter desselben Jahres kam er nach Leipzig und spielte dort am 17. December öffentlich. Damals entschlossen sich die Verlagshandlungen von Breitkopf und Härtel und von B. Senff, seine ersten Werke zu veröffentlichen: drei große Klaviersonaten (Op. 1, 2 und 5), ein Scherzo für Klavier (Op. 4), mehrere Hefte Lieder und Gesänge (Op. 3, 6, 7) und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (Op. 8), welchen bald nachher Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 9) und 1856 Balladen für Klavier (Op. 10) folgten. Nachdem er 1854 noch einige Wochen bei Liszt in Weimar verlebt, in Hannover und an anderen Orten zugebracht und verschiedene Koncertreisen unternommen, nahm er eine Stellung beim Fürsten von Lippe-Detmold als Chordirigent und Musiklehrer an, welche ihn während der Wintermonate dort fesselte. Eine ihm an der rheinischen Musikschule in Köln angetragene Stellung schlug er aus. Jene Stellung verlieh ihm ausreichend Zeit und Gelegenheit, seine theoretischen Studien zu verstärken und zu vertiefen, und seine Erfahrungen bezüglich der praktischen Erfordernisse des Musikbetriebs mit größeren Massen zu bereichern. Es war unstreitig die wichtigste Übergangszeit in seiner Entwickelung, eine Zeit ernster Selbstprüfung und angestrengten Studiums. War ihm in seinen ersten Arbeiten ein Übermaß der Kraftverwendung, eine gewisse Zügellosigkeit der musikalischen Phantasie und Überschreitung der Schönheitslinie in seinen gewagten Kombinationen vorgehalten worden, während ihm gleichzeitig Schumann unbedingtes Lob zollte: so zeigte sich seine echte künstlerische Natur darin, daß weder unbedingte Bewunderung ihn beruhigt, noch herbere Beurtheilung ihn entmuthigt, daß er unbeirrt den jetzt klar erkannten

Weg zum Ziele verfolgte und alle etwa anhaftenden Mängel zu überwinden strebte. Mit welchem Erfolge, lehrt die Betrachtung der früheren und der späteren Werke aufs deutlichste.

Die übernommene Stellung gab er nach wenigen Jahren wieder auf und lebte dann abwechselnd an verschiedenen Orten, so in seiner Vaterstadt Hamburg, dann in der Schweiz, wo er namentlich durch Theodor Kirchner's Vermittlung einen Kreis warmer Verehrer fand; während einer Zeit von mehreren Jahren traten keine neuen Kompositionen von ihm ans Licht. Im Januar 1859 spielte er in Leipzig sein Klavierkoncert (später als Op. 15 herausgegeben) ohne Erfolg; 1860 und 1861 gab er die beiden Orchesterserenaden heraus und ließ um dieselbe Zeit verschiedene ein- und mehrstimmige Liedersammlungen, Chöre, Kompositionen für Klavier und für Kammermusik (2 Sextette, von denen das erste 1862 erschien) drucken. In allen zeigt sich der bemerkenswertheste Fortschritt des künstlerischen Vermögens und der künstlerischen Überzeugung; Schönheit der Form und Klarheit des Gedankens zu erreichen, wird jetzt das unabänderliche Gesetz seines Schaffens, und die Phantasie muß sich diesen Gesetzen fügen und edler Maßhaltung sich bequemen. Der große Kontrast der mit Op. 11 (D-dur-Serenade) beginnenden Reihe seiner Arbeiten gegen die früheren, die beinahe Haydn'sche Schlichtheit und Einfachheit in manchen der jetzt hervortretenden Stücke, andrerseits die Übung in den strengsten Formen der Bach'schen Schule, die namentlich mehrere kleinere geistliche Kompositionen veranlaßte, waren für manche eine nicht minder auffallende Erscheinung, wie die Erzeugnisse überschäumender Phantasie der ersten Zeit. Für den aufmerksam Prüfenden konnte es nicht zweifelhaft sein, daß die ursprüngliche Kraft und Genialität, welche sich in den ersten Werken gezeigt, nicht erloschen sei, daß sie unter dem Einflusse bewußter künstlerischer Maßhaltung um so heller leuchten werde.

Mit dem Jahre 1862 wählte Brahms die alte, durch die größten Meister verherrlichte Metropole deutscher Musik, Wien, zu seinem dauernden Aufenthalte, und erwarb sich dort durch seine Kompositionen ebenso sehr wie durch sein wunderbares Klavierspiel rasch viele Freunde und Anhänger. In seinen Vorträgen wählte er außer den eigenen Sachen vorzugsweise die Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann. Es folgten während dieser Zeit eine Reihe gewichtiger Veröffentlichungen, theilweise noch als Studien

im strengen Stile zu bezeichnen. Im Jahre 1863 wählte ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeister, in welcher Stellung er besonders für Aufführung Bach'scher Musik thätig war; doch legte er dieselbe bereits 1864 wiederum nieder. Von neuem finden wir ihn vielfach auf Reisen und in längerem Aufenthalte an Orten, welche ruhigem Schaffen günstig waren und unter denen er Baden-Baden besonders liebte; als Frucht dieser Thätigkeit traten die beiden ersten Klavierquartette (1863), das große Klavierquintett (1865), das Trio für Klavier, Violine und Horn, die Sonate für Klavier und Violoncell (1866), die großen Paganinivariationen, die vierhändigen Walzer und eine große Menge von Liedern hervor, unter ihnen die Romanzen aus L. Tieck's Magelone. Ende 1865 begegnen wir ihm am Rheine, wo er in Köln die erste Serenade dirigirt; 1866 auf einer längeren Koncertreise in der Schweiz, von wo er dann wieder nach Wien sich zurückwandte. Hier gelangten Ende 1867 die drei ersten Nummern des deutschen Requiems, von Herbeck geleitet, zur Aufführung; die erste größere Aufführung dieses seines bisher größten Werkes, doch noch ohne den fünften Chor, erfolgte im Dome zu Bremen am 10. April 1868, und es machte hierauf die Runde durch die wichtigsten Städte Deutschlands, allgemein Anerkennung und Bewunderung erregend. In einem längeren Aufenthalte in Bonn im Sommer 1868 besorgte er die Herausgabe dieses Werkes, legte die letzte Hand an die Kantate Rinaldo und komponirte wiederum eine größere Zahl von Liedern, von welchen ebenfalls mehrere Sammlungen (Op. 43, Op. 46—49) bei Rieter-Biedermann in Leipzig und bei Simrock in Berlin erschienen. Damals hatte der Verfasser dieser Zeilen die Freude häufigen und anregenden Verkehres mit dem in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Künstler.

Nicht lange nachher veröffentlichte er die beiden ersten Streichquartette (Op. 51), die Liebeslieder-Walzer (Op. 52, 1869) und die Rhapsodie nach Goethe's Harzreise (Op. 53). Nachdem er den Sommer 1869 wieder in Baden-Baden verlebt, wurde von neuem Wien bleibende Stätte seines Wirkens, und sein Leben ist seitdem ziemlich gleichmäßig öffentlichem Auftreten, namentlich behufs Aufführung seiner Werke, und stetigem Schaffen gewidmet, zu welchem er sich während des Sommers zu ruhigem Landaufenthalte zurückzuziehen liebt. Im Winter 1870/71 komponirte er, begeistert durch

die herrlichen Kriegsthaten des deutschen Heeres, das Triumphlied nach Worten der Offenbarung Johannis, und brachte es Karfreitag des Jahres 1871 in Bremen zum ersten Mal zur Aufführung. Nicht lange nachher entstand das Schicksalslied, an Schönheit und Ausdruck wohl das vollendetste seiner kleineren Chorwerke. Seit dem Winter 1872 dirigirte er in Wien die Koncerte der „Gesellschaft der Musikfreunde". Wie in diesen Jahren die warme Aufnahme und Schätzung des Komponisten in immer weiteren Kreisen sich vollzog, so fehlte es auch nicht an ehrenden äußeren Anerkennungen. Wir erwähnen die begeisterte Aufnahme, die er Anfang 1874 in Leipzig, März desselben Jahres in München, im Mai in Köln fand, wo das Triumphlied das Programm des niederrheinischen Musikfestes zierte; dasselbe kam in diesem Jahre in Breslau und durch seinen Freund Stockhausen in Berlin zur Aufführung. Der König von Baiern verlieh ihm den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, die Akademie der Künste in Berlin erwählte ihn in Verbindung mit Gade und Reinecke zu ihrem auswärtigen Mitgliede; die philosophische Fakultät der Universität zu Breslau ernannte ihn als den ersten lebenden Meister in geistlicher Tonkunst zum Doktor der Philosophie.

Die Direktion der Gesellschaftskoncerte gab er 1875 wieder an Herbeck ab und lebt seitdem in unausgesetzter und höchst ergiebiger schaffender Thätigkeit, als deren hervorragendste Früchte wir wohl mit Recht die beiden großen Symphonien bezeichnen, von denen die erste (C-moll Op. 68) am 4. November 1876 in Karlsruhe, die zweite (D-dur Op. 73) am 30. December 1877 in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde. Außer ihnen traten hervor ein drittes Klavierquartett (Op. 60, 1876), ein drittes Streichquartett (Op. 67), eine Sonate für Klavier und Geige (Op. 78), und ein Violinkoncert (Op. 77), für Joachim geschrieben und durch ihn in die musikalische Welt eingeführt; außerdem neue Sammlungen von Klavierstücken und Liedern. Die meisten seiner neueren Sachen sind von der altberühmten Simrock'schen Firma, früher in Bonn, gegenwärtig in Berlin, veröffentlicht.

Im laufenden Jahre 1880 leitete Brahms in Bonn die Aufführungen, welche zum Gedächtnisse Robert Schumann's bei Einweihung seines Denkmals veranstaltet wurden.

So steht er gegenwärtig auf einer für den rechten Künstler

sicherlich beneidenswerthen Höhe, ungehindert der Freiheit und Freude des Schaffens hingegeben, getragen von der begeisterten Schätzung nicht bloß naher Freunde und Verehrer, sondern auch weiterer Kreise, überall mit Wärme aufgenommen, wohin ihn die Darstellung seiner Werke führt.

Seine Werke, welche jetzt die Opuszahl 79 erreicht haben, zu denen noch einzelne Publikationen ohne Opuszahl hinzukommen, erstrecken sich, wie schon die obige biographische Skizze erkennen ließ, auf alle Gattungen der Tonkunst mit Ausnahme der Komposition fürs Theater; an Zahl überwiegt die Kammermusik und das Lied, an Umfang und Bedeutung treten die großen Arbeiten für Chor und für Orchester besonders hervor. Diese sind es, welche in den letzten Jahren die Blicke der gesammten musikalischen Welt in besonders hohem Grade auf unsern Künstler gelenkt, welche in jüngster Zeit wiederholte Versuche, seine Stellung in der Entwickelung der Kunst ihm anzuweisen, veranlaßt haben; so daß es jetzt niemandem mehr möglich ist, an seinem Schaffen wie einem fremdartigen und unverständlichen vorüberzugehen, sondern jeder, der von wirklichem künstlerischen Interesse erfüllt ist, sich gezwungen sieht, zu ihm Stellung zu nehmen. Daß von diesem ernstlichen Bemühen zu bewundernder Anerkennung nur ein kleiner Schritt ist, haben wir mehrfach erfahren; daß ein zutreffendes Verständnis seines Strebens und Schaffens schon in weiteren Kreisen durchgedrungen wäre, kann gegenwärtig wohl noch nicht gesagt werden. Um so mehr ist es Pflicht, mit seinen Werken in ihrem ganzen Umfange und im einzelnen sich bekannt zu machen, wenn man danach strebt, über ihn zu einem solchen Verständnisse zu gelangen.

Wir haben bereits in der biographischen Skizze auf den wichtigen Abschnitt hingewiesen, welcher die Werke seiner ersten Jugendperiode — sie reichen bis Op. 10 — von den folgenden in einer bemerkenswerthen Weise scheidet. Wer sich heute, da wir eine reiche Entwickelung des Künstlers übersehen, diesen ersten Werken zuwendet, wird sich die Begeisterung Schumann's wohl erklären können; das selbständig Neue, Geniale, Poetische, das aus eigener unerborgter Schaffenskraft Hervorströmende, welches Schumann aufzusuchen und zu fordern pflegte, kurzum das großartige künstlerische Vermögen lag hier so überraschend vor, daß er darauf mit seiner ganzen Autorität hinweisen durfte, alles andere getrost weiterer Entwickelung

überlassend. In der That ist die Selbständigkeit und Neuheit der Erfindung, der Reichthum der Melodie, der kühne Wurf des Aufbaues großer Sätze, die fast spielende, naive Herrschaft über das Technische, der tief gesättigte Ausdruck sowohl leidenschaftlicher wie zarter Empfindung hier in einem so überraschenden Grade vorhanden, daß der erste Eindruck der sein mußte: hier haben wir nicht den werdenden, sondern den fertigen Meister vor uns. Wir haben hier namentlich die drei großen Klaviersonaten und das Scherzo vor Augen, Werke, welche leider zum Theil auch ihrer großen Schwierigkeit wegen in weiteren Kreisen wenig bekannt sind. Man beachte gleich das wuchtige, siegreich eintretende Thema des ersten Satzes der C-dur-Sonate, auf dessen rhythmische Ähnlichkeit mit einem Beethoven'schen Sonatenthema andere hingewiesen haben; man betrachte die Entwickelung des Satzes, den schönen Kontrast des zweiten und des dritten Themas (schon hier, wie später häufig, spendet Brahms aus seinem Reichthum auch dieses), und sage, was hier an Eigenartigkeit, Ausdruck und Klangschönheit vermißt werde. Gelangt man dann zu der Durchführungspartie, so fehlt es denn freilich nicht an Stellen, bei denen man sich fragen muß, ob nicht die Kombinationen allzu gewagt, ob nicht die Grenze des Schönen durch grelle Harmonien und Übergänge überschritten, die Rundung der Form durch thematische Ausführungen, welche nicht in den Rahmen nothwendig gehören, gestört sei und die thematische Kunst zum Nachtheil des organischen Fortgangs zu sehr als Selbstzweck auftrete. Den ähnlichen Eindruck wird man von den übrigen Sonaten haben, der in Fis-moll, die ebenfalls kühn und groß beginnt und in den beiden letzten Sätzen zu voller Höhe sich erhebt, während der erste an Prägnanz der Motive den übrigen nachsteht, der in F-moll (Op. 5) und dem Trio in H (Op. 8). Letzteres ist in jener ersten Zeit ungebührlich unterschätzt worden und wird hoffentlich noch zu besserer Würdigung gelangen. Auch dieses Werk beginnt in edlem und großem Zuge, und birgt in allen Sätzen eine Fülle schönster und eindrucksvollster Melodik; das Scherzo erinnert ganz an Schubert'sche Weise und steht unserer Ansicht nach auch auf gleicher Höhe; aber die angeführten Kennzeichen der frühen Entwickelungsperiode finden sich auch in diesem Werke, besonders seinem ersten Satze. Nun wende man aber von den größeren und ausgeführten Allegrosätzen den Blick auf die lang-

samen und gesangvollen Stücke, dann auf die kurzen Scherzo's und Trios, in denen ohne viel mühsames Beiwerk der einfache musikalische Gedanke zur Geltung kommt und die melodische Erfindungskraft sich zeigt; wer wird sich hier dem vollen Eindrucke des Genius entziehen können! Hier zeigt sich in seiner ganzen Blüthe der tief menschlich und tief musikalisch empfindende Dichter, dessen Tonsprache, an dem Einfachen, Echten und Volksmäßigen und an dem Eindrucke der höchsten Muster gebildet und entwickelt, unmittelbar in den edelsten Weisen sich ergießt und demgemäß wirkt. Man blicke auf die Variationen der ersten Sonate, auf das Scherzo mit seinem wunderherrlichen Trio in der Fis-moll-Sonate, auf das ganz in Wohllaut getauchte, innigster Empfindung entflossene Adagio der F-moll-Sonate, auf das bereits erwähnte Scherzo des H-dur-Trio's, und man wird uns Recht geben, wenn wir sagen, daß der hier angeschlagene Ton wahrer und echter Empfindung, daß aber auch der besonders nach der harmonischen Seite hin erkennbare Reichthum und Farbenglanz kaum je von Brahms überboten ist. Der eigenthümliche, ganz individuelle Charakter seiner Erfindung, welcher uns hier entgegentritt, bleibt in seinem weiteren Schaffen maßgebend.

Und ganz so ist es auch mit den Liedern dieser ersten Epoche, welche ja in ihrer kurzen Form, in ihrem engen Anschlusse an das Wort nur wenig Gelegenheit zu solchen Extravaganzen des Genies bieten. Es sind drei Sammlungen, die der Veröffentlichung nach dieser Zeit angehören: 6 Gesänge Op. 3, Bettina von Arnim gewidmet, von denen gleich das erste („O versenk“) eines der allerpopulärsten geworden ist; 6 Gesänge Op. 6, den Fräulein Japha gewidmet, welche durch Natürlichkeit, Frische und Anmuth nicht bloß in dieser ersten Zeit, sondern unter allen Brahms'schen Werken sich auszeichnen; und 6 Gesänge Op. 7, Albert Dietrich gewidmet, von besonderer Feinheit der Konception und Ausführung, in welchen mehrfach die schlichte und einfach-strophische Form des Volksliedes in glücklicher Weise angewandt erscheint. Wenn man auch in einzelnen dieser Lieder an gewissen harmonischen Kühnheiten oder einem hin und wieder hervortretenden Vorwiegen des Ausdrucks gegenüber dem Melodischen die erste, noch werdende Entwickelung zu erkennen glaubt, so ist doch die große Mehrzahl so klar, wahrhaft empfunden und schön gestaltet, daß man hier einen Unterschied von der späteren Epoche nur schwer aufzustellen im Stande ist;

überall gewahrt man ein energisches Erfassen des Ausdrucks in seiner Gesammtheit, eine sichere Fähigkeit denselben musikalisch einheitlich zu gestalten, ein sinnvolles Hervorheben des ausdrucksvollen Wortes, ohne zu bloßer Deklamation herabzusinken, überall, und das ist das Wesentliche, eine klare und präcise, von der Begleitung unabhängige Gestaltung der Melodie in mannigfaltigstem Charakter. Wiederholt schreibt er ganz volksthümlich — wählt auch gern volksmäßige Texte — und bringt dann in kürzestem Umfange überraschende Wirkungen hervor; dann wieder gewahren wir im Charakter der Melodie den Einfluß der klassischen Zeit, und neben dem Beethoven'schen besonders den Franz Schubert's, dessen von allen so gekannten und geliebten traulichen und warmen Ton Brahms, wie später so oft, so auch schon in diesen ersten Sachen anzuschlagen weiß. Diese beiden, und unter den älteren namentlich Bach, erscheinen durchaus als die Vorbilder, unter deren Einflusse seine Individualität sich entwickelt hat. Einen direkten Einfluß der neueren romantischen Epoche und insbesondere Robert Schumann's, welcher vielfach behauptet wird, vermögen wir in dieser ersten Epoche gar nicht zu finden, weder in Melodie, noch Harmonie, noch überhaupt in der Struktur der Sätze und im Ausdrucke; wir glauben vielmehr, daß der große Eindruck, welchen der junge Künstler auf Schumann ausübte, zum Theil gerade darin begründet war, daß diesem etwas neues, selbständiges, von ihm unabhängiges entgegentrat, ihm, dem Meister von so ausgeprägter Eigenart, welcher gegen die vielen, welche ihm nachahmten, keineswegs blind war. Daß Brahms dann auch mit vollstem Verständnisse dem tief verehrten Meister sich näherte, seinen Einfluß empfand, den Gewinn der neueren Entwickelung in sein Wesen aufnahm, soweit sie ihm verwandt war, ist eine davon unabhängige Wahrnehmung.

Eine sinnige Huldigung brachte er Schumann, da er ihm näher getreten war, durch die phantasiereichen Variationen dar, welche er über ein Thema aus den „Bunten Blättern" schrieb und als Op. 9 veröffentlichte. Auch hier ist es die engere Form, welche ihn in Schranken hält und ein allzu üppiges Wuchern der Phantasie ausschließt; man wird eine gesteigerte Reife in diesem von poetischem Dufte anmuthig durchhauchten Werke erkennen, und auch die harmonischen Kühnheiten, welche ab und zu begegnen, als eigenartig und wirksam hinnehmen. Namentlich hat er hier den Charakter

der Variationenform, in welcher er bis heute mit besonderer Vorliebe schafft, schon in diesem Werke festgestellt. Es handelt sich bei ihm nicht, wie bei vielen älteren, um melismatische Verzierungen und rhythmische Veränderungen der Melodie, sondern um Erfindung ganz neuer Weisen zu derselben Harmonie, wie sie durch den Baß repräsentirt wird; und daß die Variation, wenn sie sich als selbständige Kunstform erhalten soll, diesen Weg einschlagen müsse, haben schon Beethoven und Schumann angedeutet. Kommt nun hinzu eine innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander, gleichsam ein Hervorwachsen der einen Variation aus der andern und ein Zusammenschließen aller zu einem poetischen Ganzen, so ist Gelegenheit zu mannigfachen kunstvollen Gebilden gegeben, worin sich Brahms auch später als Meister bewährt hat.

Zu der ersten Periode gehören dann auch wohl noch die Balladen (Op. 10), vier Stücke für Klavier, aus Hauptsatz und Zwischensatz bestehend, doch in der Art der Übergänge und mancherlei Erweiterungen mehr rhapsodischer Form sich nähernd. Ausdrucksvolle und fein empfundene Melodik und überraschende harmonische Wirkungen zeichnen diese Stücke aus, auch die Behandlung der Klaviertechnik ist fein überdacht und geradezu vortrefflich; einzelne, allzusehr auf malerische Klangwirkung berechnete Stellen, und der Zuschnitt mancher allzu aphoristisch geformter Motive läßt die Entstehung in früherer Zeit erkennen. Bemerkenswerth aber ist die Idee des Werkes selbst. Das erste der Stücke will der Überschrift zufolge an die schottische Ballade „Edward" anknüpfen und giebt gewissermaßen eine Melodie zu dem Texte, und ähnliches mag ihm auch bei den übrigen vorschweben; und so versucht er schon hier gewissermaßen eine Brücke zu schlagen zwischen instrumentaler und vokaler Kunst, oder vielmehr auszusprechen, daß ihm die Musik ohne Worte zum musikalischen Ausdrucke dessen, was ihn zum Schaffen treibt, völlig genügt, daß sie ihm dasselbe ausdrückt.

Mit diesem Werke aber tritt, wenigstens was die Publikation betrifft, jene Pause ein, welche wir bereits in der biographischen Skizze erwähnten. Jene Erstlingswerke hatten, wie bekannt, die mannigfachsten Beurtheilungen hervorgerufen; wenn solche auch im Ganzen einen genial begabten Künstler nicht beirren werden, so war es doch ein Zeichen seiner wahrhaften Künstlernatur, daß die ihm gegebenen Winke, soweit sie das Richtige trafen, nicht verloren

waren. Es beginnt die Zeit strengster Arbeit, gewissenhafter Selbstkritik, unablässigen Studiums großer Muster; man sieht ihn in dem eigenen Schaffen von jetzt an bestrebt, Maß zu halten, dem Allgemeingültigen sich anzunähern und aller Subjektivität Herr zu werden; Klarheit und Bestimmtheit der Erfindung, klarer Entwurf und Ausgestaltung der Form, Sorgfalt der Ausarbeitung und genaues Abwägen der Wirkung wird jetzt wesentlich gestaltendes Princip, und zwar in den ersten Erscheinungen der neuen Epoche stellenweise so entschieden, daß zuweilen die Thätigkeit des Verstandes vor der künstlerischen Phantasie vorzuwalten scheint, und zuweilen eine gewisse Herbigkeit der Wirkung vor dem reinen Genusse überwunden werden muß. War es ja doch naturgemäß, daß die bewußte Reaktion gegen das naive Hinausstürmen der ersten Jugendzeit sich fühlbar machte; und darin war es begründet, daß uns der Komponist in Op. 11 scheinbar wie ein ganz anderer entgegentrat. Er war in Wirklichkeit derselbe geblieben. Brahms' geniale Natur ist zu kräftig, um nicht immer wieder durchzudringen, und je weiter er vordringt, desto edler und schöner, durch bewußte Maßhaltung geläutert, tritt seine Individualität hervor. Es ist daher unmöglich, noch einmal eine Periode statuiren zu wollen, und man wird auch bei einem Künstler, der in der Vollkraft seines Schaffens steht und uns vielleicht noch Ungeahntes bringt, davon abstehen, den Höhepunkt dieses Schaffens schon jetzt willkürlich bezeichnen zu wollen.

Es ist von Interesse und wohl nicht zufällig, daß die ersten veröffentlichten Werke nach jener längeren Unterbrechung gleich die vollen Mittel des Orchesters und des Chores in Anspruch nehmen. Ein Orchesterwerk in weiten Dimensionen, aber in der alten, behaglichen und doch ehrwürdigen Form der Serenade, wie sie Mozart und Beethoven noch anwandten, macht den Anfang: die Serenade in D für großes Orchester (Op. 11), etwa 1859 entstanden, 1861 erschienen. Der Grundzug dieses Werkes ist Einfachheit, Zartheit, schlichter Wohllaut; wie der Name sagt, soll durch anmuthig heitere, jeder Leidenschaftlichkeit fremde Töne das Gemüth erfreut und gefesselt werden. Schon dieses Werk mag zeigen, wie strenge Selbstprüfung die Ursprünglichkeit der Erfindung in nichts zurückgedrängt, aber sie geläutert hat. Von bezauberndem Reize in all seiner Einfachheit ist der erste Satz; nur konnte die Durchführungspartie die Spur der Gedankenarbeit nicht ganz verwischen. Einzelne

Brahms eigenthümliche Züge sind schon hier zu bemerken; so wenn er in der Wiederholung des Themas die kleine Septime (gleichsam an die natürliche Tonfolge erinnernd) hinein klingen läßt und mit ihr die Tonart der Unterdominante; sehr oft hat er durch dieses Mittel überraschende Wirkungen erzielt. Auch in der Gestaltung der außerhalb der eigentlichen Entwickelung stehenden Coda zeigt er sich schon hier und oft in neuen unerwarteten Kombinationen eigenthümlich und schöpferisch; wie in Nebelduft verschwinden hier die zarten uns vorgeführten Gebilde. Noch höher stellen wir das erste Scherzo mit seinem Trio, ein Juwel schöner Melodik und feiner Detailarbeit, wie die neuere Kunst wenig ähnliche aufzuweisen hat; und so dürfen wir auch die übrigen Sätze, unter denen das zweite Scherzo stark an Beethoven anklingt, ohne Frage dem zartesten und kunstvollsten, was wir in dieser Gattung haben, beizählen. Eine imponirende symphonische Wirkung ist weder zu erwarten noch beabsichtigt; in der rechten Umgebung aber muß das auch mit feiner Kenntnis instrumentirte Werk unfehlbar seinen Eindruck machen. Von gleicher schlichter Anmuth, formell noch abgerundeter und in den Motiven noch blühender und reizvoller ist die zweite Serenade in A (Op. 16), für kleines Orchester (ohne Violinen) in fünf Sätzen geschrieben. Man glaubt hier — wie auch sonst wohl bei Brahms — die Schubert'sche Muse wieder erweckt zu sehen, nur freilich ausgestattet mit jener Maßhaltung, die wir in den größeren Arbeiten des von übersprudelndem Schaffensdrange getriebenen Wiener Meisters so manchesmal vermissen. Die Fülle der Melodik in diesem Werke zeigt sich, wie in allen Sätzen, so besonders in dem letzten Satze, der uns zuerst in lustigen Taumel versetzt, im zweiten Thema aber, da wir ausruhen, wie warmer Frühlingshauch anweht. Ein zart träumendes Sehnen hat er im Adagio glücklich auszudrücken vermocht. Leider sind die beiden Serenaden auch jetzt noch viel weniger bekannt, als sie verdienen.

Diesen beiden, wenn man will in leichterem Stile geschriebenen Arbeiten tritt ein ganz anders geartetes Werk zur Seite, welches wir der Konception der Motive nach geneigt wären in eine frühere Zeit zu versetzen, welches aber die schöne Rundung und Gruppirung der Sätze und ihrer Abschnitte und der durch keine gewagten Schritte gestörte, unaufhaltsame Fluß der Empfindung der neuen Zeit zuweist — das Klavierkoncert in D-moll (Op. 15). Hier waltet

freilich ein, von dem sonnig-heiteren Charakter der Serenaden ganz verschiedener Geist. In großem Stile angelegt, ist das Werk von leidenschaftlich düsterem Zuge beherrscht, der sich schon in dem unheimlich wilden Anfange ankündigt, wo das heftig einsetzende Thema uns gleich in den ersten Takten in entlegene Tonarten hinwegführt; in schöner, fast dramatischer Entwickelung werden wir dann durch Erregung, unruhige Hast, tiefe Klage zu Beruhigung und Hoffnung hingeführt, wo denn der Komponist wieder allen Zauber des Wohlklangs zum Ausdrucke tiefer Empfindung ausbreitet. Noch mehr weiß er uns durch das wunderbare Adagio mit seiner lichtvollen Melodik und seinen, man möchte sagen, schmelzenden Harmonien zu erwärmen, durch das kräftig gedrungene Finale zu erheben. Zwei Bemerkungen sind es, welche noch an dieses in der neueren Koncertlitteratur ganz einzig dastehende Werk sich anschließen; erstlich daß es bei allem Glanze und aller Schwierigkeit der Klaviertechnik doch nie das Hervorkehren der Virtuosität ist, welches als maßgebend auftritt, daß das Klavier nie bloß leere Klavierpassagen durchführt, welche nur um ihrer selbst willen da sind, sondern als Theil des Ganzen mit dem Orchester sich in die grundlegenden Gedanken theilt. Zweitens aber tritt in den Modulationen ein ganz deutlicher Anklang an die dem Beethovenverehrer so besonders liebe spät-Beethoven'sche Periode hervor, jener Ton eindringlicher Innigkeit und Wärme, welchen Brahms in allen seinen späteren Werken mit so besonderem Eindrucke anzustimmen weiß. Wer ihn verstehen, nach seinen Mustern forschen will, wird sich von der Überzeugung durchdringen müssen, daß er keinen der früheren Meister so ganz in sein Wesen aufgenommen hat, wie Beethoven.

Wir haben mit den Instrumentalwerken der zweiten Epoche begonnen und setzen unseren Gang durch dieselben fort, indem wir zunächst die Arbeiten für mehrstimmige Kammermusik erwähnen. Zu weiterer Reife und Selbständigkeit fortgeschritten erblicken wir ihn in den beiden Sextetten für Streichinstrumente (Op. 18 B-dur, Op. 36 G-dur); unaufhaltsam bricht hier die schöne Individualität durch die strenge Maßhaltung in der formellen Gestaltung durch. Mit edeler Würde — wir sagen wieder anstandslos, Beethoven vergleichbar — setzt das Thema des ersten Sextetts ein; in vollem reinem Wohlklange, in hübschen Kontrasten entwickelt sich der Satz und bringt ein zweites Thema in weiten melodischen Schritten von so idealem Schwunge,

so siegesfreudiger Zuversicht, daß man sich willenlos dem Reize desselben hingiebt. Wir wollen auch hier des Durchführungsabschnittes besonders gedenken, in welchem wir ebenfalls eine gesteigerte Reife gewahren. Diese Abschnitte, bei Mozart bekanntlich meist noch schlicht und kurz behandelt, sind seit Beethoven der Tummelplatz für sinnvolle thematische Arbeit, Verflechtung und Verarbeitung der Hauptmotive und ihrer Bestandtheile. Aber gerade Beethoven hatte diese Abschnitte keineswegs nur als Proben der Kunst behandelt, sondern als Entwickelung der ganzen in dem Werke dargestellten Seelenbewegung, und besonders in den größeren der Symphonien (man denke an die Eroica) tritt hier aus dem Zusammen- und Gegeneinanderarbeiten der Motive eine organische Steigerung bis zu einem Höhepunkte des Ausdrucks oder des Konflikts ein, aus welcher dann langsam die Lösung erfolgt und zum Hauptsatze zurückgeleitet wird. Brahms folgt hier durchaus dem von Beethoven aufgestellten Muster; man sieht wie bewußt er strebt und ringt, an diesen Stellen das was er ausdrücken will, in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Schönheit und des Ebenmaßes auszudrücken. Dies ist ihm in dem B-dur-Sextett trefflich gelungen, während man auch in dem zweiten den plötzlich daherbrausenden Sturm, welcher über das sonnige Gestade fährt, bald wieder vergißt. Wir könnten weitläufig sein, um in diesen beiden Werken die Stellen auszuziehen, in welchen des Komponisten Eigenart deutlich und eindringlich zu uns spricht. Wer kann sich dem Eindrucke des ergreifend warmen Tones entziehen, der in der Coda des ersten Satzes des B-dur-Sextetts angeschlagen wird, und begeisterte Hingabe an das vorgestellte Ideal so eindringlich zum Ausdrucke bringt! Erschließt sich dieser Satz dem unbefangenen Hörer sofort, so verlangt der des G-dur-Sextetts, welches später hervorgetreten ist, ein liebevolleres Eingehen, welches sich aber dann der feinen und sinnigen Detailarbeit in hohem Grade erfreuen wird. Der von Brahms oft angewandte, rasche Wechsel der Tonarten, der uns hier schon im dritten Takte nach Es, nicht lange später nach H führt, um das immer wiederkehrende G uns, symbolisch ausgedrückt, als den heimatlichen Boden empfinden zu lassen, mag anfangs fremdartig berühren, wie ebenso die kurzen den Hauptsatz gestaltenden Motive in ihrer kunstvollen Verflechtung und Gegenüberstellung, bis dann im zweiten, gesangvollen Thema die Freude des Daseins über die

unbestimmten Einzeleindrücke siegt und fortreißt. Es ist der Tondichter, der hier spricht, der uns ein sinnendes, von Phantasiebildern angeregtes Gemüth zeigt, bestrebt, aus seiner Innerlichkeit sich aufzuraffen und in kräftigem Entschlusse in ein volles Leben sich zu wagen, wo denn freilich neue Unsicherheit und Unruhe nicht ausbleiben kann.

Wir wollen aber in solche Deutungsversuche, die immer bedenklich sind, nicht tiefer eingehen. Zu den langsamen Sätzen hat er in beiden Werken die ihm so beliebte Form der Variation gewählt, in beiden mit überraschender Originalität. In dem ersten ist es besonders das im ernsten Marschtempo einherschreitende, durch energische harmonische Fortschreitungen wirksame Thema, was uns fesselt; im zweiten außer dem in einfachen Quartengängen auftretenden Thema — wie denn Brahms' Melodik sich gern der einfachsten harmonischen Fortschreitungen bedient — besonders die letzte, aus der Moll- in die Durtonart hinüberführende Variation, welche nach weicher Klage und trübem Druck uns mit einer Fülle berauschenden Wohllautes umgiebt. Das Scherzo des ersten Sextetts überrascht durch glücklichen Ausdruck kecker übermüthiger Laune, und zeigt in seiner knappen Form, daß das Übermaß der früheren Epoche völlig überwunden ist. Von größerer Originalität ist der entsprechende Satz in dem zweiten Werk mit seinen verdrießlichen, eigensinnigen Motiven, aus denen ein derbes Walzerthema als Trio das Gemüth vergeblich aufzurütteln sucht. Die beiden Finales schließen die Werke zu poetischer Einheit ab; das des ersten, in seligster Anmuth und Ruhe sich ergehend, läßt sich in seinen schön gebauten Melodien, der ganzen Struktur der Rondoform und der Behandlung der Stimmen wiederum nur aus Beethoven'schem Vorbilde, wenn man denn ein solches suchen will, ableiten; das des letzten, kunstreich gestaltet, mit dem Ausdrucke bewußten Strebens und Wollens, zeigt unserem Gefühle nach entschiedener die Spuren der Gedankenarbeit.

Wir dürfen in die übrigen Werke des Raumes wegen nicht ausführlich eingehen, und heben nur hervor, was uns als unserem Meister eigenthümlich erscheint. Wir erwähnen die drei Quartette für Klavier und Streichinstrumente, deren erstes (Op. 25, G-moll) in seinem ersten Satze wieder eine, fast möchte man sagen zu große Fülle melodischen Gehaltes, dabei eine wunderbare Kunst thema-

tischer Verarbeitung zeigt, den Höhepunkt melodischen Reizes aber in dem Intermezzo mit dem Trio erreicht. Man hört Brahms, bei dem Gedanke und Phantasie ja immer in lebendigem Vereine arbeiten, oft als schwer verständlich bezeichnen; wer das besonders betont, muß doch Stücke, wie dieses Quartett und besonders seine Mittelsätze gar nicht kennen. Und wen wird die Genialität des Rondo alla Zingarese mit dem kecken dreitaktigen Rhythmus nicht ergreifen? Das erfindet kein Gewöhnlicher, hier erkennt man den Meister, der die nationale Weise an ihrem Urquell belauscht hat und wiedergiebt. Als langsamer Satz wird in diesen und den folgenden Werken nicht mehr die Variation, sondern wieder das auf liedmäßig geformter Melodie aufgebaute Adagio verwendet. Dem trüben, stellenweise klagenden Grundzuge des ersten Quartetts tritt das zweite Quartett in A (Op. 26) durch mehr freundlichen, heiteren, im Schlußsatze ausgelassen fröhlichen Charakter gegenüber. Auch hier überrascht der Reichthum melodischer Erfindung; man beachte, wie hier geschieht, was O. Jahn an Mozart rühmte, wie an der Stelle wo man den Schluß erwartet, plötzlich ein neues selbständiges Motiv von unnachahmlicher Anmuth hervortritt. Die Ausarbeitung überragt an Feinheit und Eleganz das erste Quartett; namentlich ist dies hinsichtlich der Instrumentirung der Fall, in welcher in dem ersten vielleicht eine zu große Tonfülle, ein zu starker Anklang an orchestermäßige Behandlung bemerkt wird. Das dritte Quartett (C-moll Op. 60), der Konception nach wohl ziemlich gleichzeitig mit jenen, doch erst in den letzten Jahren veröffentlicht, erhebt sich wieder zu tragischem Pathos und läßt in Erfindung und technischer Behandlung wesentlich gesteigerte Reife erkennen. Der tief gedrückte, dunkle Ton, mit schmerzlicher Klage, mit wühlender Leidenschaft gemischt, im ersten Satze zeigt den Seelenmaler, der über die Mittel seiner Kunst unbedingt verfügt. Im Adagio umfängt uns einmal die selige Träumerei der romantischen Welt, aus der uns die rastlose Bewegung des letztes Satzes ohne Erbarmen wieder zurückruft.

Diesen Werken der Kammermusik gesellt sich weiter das Trio für Klavier, Violine und Horn (Es-dur Op. 40) und die Sonate für Klavier und Violoncell (E-moll Op. 38). In dem ersten, welches durch glückliche Verwendung einer seltenen Kombination von Instrumenten interessirt, und worin er den vollen schönen Klang

des Waldhorns wieder zu Ehren bringt, versucht er im ersten Satze eine neue Form in dem Wechsel eines träumerisch sinnenden und eines bewegten, lebhafteres Aufraffen darstellenden Theiles. Auch darin ist Beethoven vorangegangen; man denke an die Sonate Op. 54. In der Sonate bietet namentlich der fugirte letzte Satz in der Verbindung dreier Themen ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, welche aber auch hier der musikalischen Phantasie keinen Eintrag thut.

Den Höhepunkt dieser Thätigkeit für Kammermusik hat Brahms in dem Quintett für Klavier und Streichinstrumente in F-moll (Op. 34) erreicht, welches unserer Meinung nach alle ähnlichen Erscheinungen der neueren Zeit, das herrliche Schumann'sche Quintett nicht ausgenommen, an Bedeutung überragt. Großartig angelegt, von hoch-pathetischem Ausdrucke, von reicher Erfindung und Phantasie, läßt dasselbe ebenso treffend den Ton stolzer Leidenschaft und Energie erklingen, wie es wiederum, namentlich in dem Adagio, durch die unvergleichliche Innigkeit und Wärme des Tones die Weise des „spätern" Beethoven uns nahe bringt. Namentlich aber ist die Kühnheit und der edle Schwung der Motive des ersten Satzes (der wiederum in seiner weiten Ausdehnung das voll entwickelte dritte Thema bringt) durch nichts in moderner Musik überboten, Durchführung, Rückgang zum Thema und Schluß meisterhaft. Das Scherzo, in seiner Verbindung verschiedener kleiner Sätze ganz von der hergebrachten Form abweichend, überrascht ebenso durch den Reichthum der Motive; Unruhe, Heftigkeit, stolze Siegesgewißheit erfüllen abwechselnd den ringenden Geist. Das Finale, durch einen von erregter Spannung erfüllten langsamen Satz eingeleitet, leidet vielleicht etwas an der Fülle des Stoffes und wird weniger rasch, wie die früheren, dem Verständnisse sich öffnen. — Brahms hat dieses Werk zugleich als Sonate für zwei Klaviere herausgegeben.

Ebenbürtig, und doch in mancher Hinsicht wieder ganz eigenartig treten diesen Werken drei Streichquartette zur Seite, die beiden ersten (C-moll und A-moll Op. 51) schon vor einer größeren Reihe von Jahren, das dritte (B-dur Op. 67) erst in den letzten Jahren herausgegeben. Das Streichquartett gilt ja mit Recht als die Blüthe der reinen Instrumentalmusik; hier wird nicht durch Massen Wirkung erzielt, und so erhalten wohl ausgeprägte Motive

ergiebige Gelegenheit, in kunstvollem Wechsel zwischen wenigen abgegrenzten Individualitäten ihren Gehalt zu offenbaren, und feinerer Technik wird reiche Gelegenheit geboten, sich geltend zu machen. Dem großen Muster, welches hier namentlich Beethoven aufgestellt hat, schließt sich Brahms als würdiger Kämpfer an, und offenbart seine melodische Fülle, seine ungemeine Kunst der Modulation und des Satzbaues in wiederum ganz neuer Weise. Gleich das erste ist wieder ein reich ausgestattetes Stimmungsbild; unmuthiges Verzagen, leidenschaftliches Aufwallen durch alle Nüancen hindurch bis zu finsterer Entschlossenheit in der Coda zeigt der erste Satz; sehnsüchtige Rückerinnerung, gepaart mit tief lastendem Drucke die wunderbare Romanze; eine langsame, zagende Erhebung, welche nur von fern den Hoffnungsstern erblickt, der dritte mit seinem ganz die Individualität des Künstlers zeigenden F-dur-Trio; neues kräftiges Ringen der etwas knapper gestaltete letzte Satz. Dem männlich ernsten, düstern Ringen dieses eigenthümlichen Tongemäldes tritt in dem A-moll-Quartette weiblich weiche, schmerzliche Klage und Bitte gegenüber, welche im ersten Satze in dem einfachen, doch kunstvoll verarbeiteten Hauptthema und dem rührend bittenden zweiten tief gesättigten Ausdruck erhält. Hoffnung mit Resignation wechselnd ergießt sich in dem gesangvollen Adagio, ernste Sammlung, unterbrochen durch lebhaft pulsirendes Leben eines Zwischensatzes, im Scherzo, markige Kraft und neu errungene Zuversicht im letzten; so daß für den mit Liebe eingehenden die vier Sätze sich zu deutlicher poetischer Einheit zusammenschließen. Dasselbe wird man auch in dem letzten Quartette verfolgen können, welches eine mehr helle und heitere Grundstimmung zeigt, reich an Phantasie, an feinen Zügen der Detailarbeit ist, freilich auch die Spuren klügelnder Gedankenarbeit nicht ganz verwischt hat. Hier überrascht in rhythmischer Hinsicht die Verbindung verschiedener Taktarten im ersten Satze. Das Adagio ist wieder ganz Wohllaut und Schwärmerei; die Tanzrhythmen des dritten Satzes muthen fremdartig, phantastisch an; die überaus reizenden, kunstreichen Variationen, welche die Stelle des letzten Satzes vertreten, und deren Thema in seinem kurzen Verlaufe ein Meisterstück der Konception und Modulation ist, führt uns ganz auf den Boden friedlichen Empfindens zurück.

Noch ein sehr liebenswürdiges Werk für Kammermusik haben uns die letzten Jahre gebracht, eine Sonate für Klavier und

Geige in G (Op. 78). In dem breiten $^6/_4$ Takte wiegen uns die sanften, edeln Motive des ersten Satzes in eine selige Behaglichkeit ein, einen Zustand ruhigen hoffnungsvollen Glückes ohne irgendwelche Trübung. Ernstere Töne bringt das Adagio; und der letzte Satz, in welchem bedeutungsvoll das Thema eines früher komponirten Liedes verwendet wird (des Regenliedes Op. 59), scheint sagen zu wollen, daß jener Zustand des Friedens nicht mehr ist, daß er nur in der Rückerinnerung existirt, daß von demselben Abschied genommen werden und ernstere Bestrebungen, idealere Hoffnungen zu verfolgen sind.

So sind wir zu den letzten und größten Kompositionen von Brahms auf dem instrumentalen Gebiete gelangt, den Orchesterkompositionen, zu denen er sich schon durch die Serenaden den Weg gebahnt, aber erst in den letzten Jahren sich zurück gewandt hat. Ein originelles und feinsinniges Werk macht hier den Anfang, die Variationen für Orchester über ein Thema von J. Haydn (Op. 56), das Andante aus einem Divertimento für Blasinstrumente; geschrieben sind sie im Sommer 1873 zu Tutzing am Starnberger See, am 2. November desselben Jahres in Wien zuerst aufgeführt. Variationen für Orchester haben bekanntlich auch Haydn und Beethoven geschrieben; daß sie für sich auftreten, mag zum ersten Male geschehen. Vermuthlich wurde Brahms durch den eigenthümlichen fünftaktigen Rhythmus des auch sonst anmuthigen Themas angezogen. Seiner bereits geschilderten Methode entsprechend, bietet jede Variation für sich ein selbständiges Stimmungsbild, wobei die Farben des Orchesters trefflich benutzt werden. Der häufige Gebrauch der Molltonart ist charakteristisch; außer anderen, feinen technischen Zügen interessirt namentlich der ausführliche Schlußsatz mit der immer wiederkehrenden Baßfigur, welche dann auch von anderen Instrumenten aufgenommen wird und zu der die üppigste Mannigfaltigkeit von Motiven und Figuren sich gesellt, bis in unaufhaltsamem, feierlichem Zuge, in welchem Triangel und Piccolflöte in ganz eigenthümlicher Weise den Glanz erhöhen, das Stück ausklingt.

Durch die beiden großen Symphonien, durch welche er langjährige Hoffnungen seiner Verehrer in glänzender Weise erfüllte, hat sich Brahms nun ganz auf den Boden der Beethoven'schen Kunst gestellt; er hat gezeigt, daß es nicht gelte, die Form zu zerbrechen,

was auch Beethoven nicht gewollt — ihm genügte, trotz neunter Symphonie, auch später noch die reine Instrumentalform —, sondern sie mit selbständigem Geiste zu erfüllen. Diesen aber zu verstehen und ihn nachzufühlen, wird es liebevollen Studiums der Werke bedürfen, was nun einmal der wahre Künstler niemandem erläßt.

Die erste Symphonie (Op. 68 C-moll) schlägt einen hochpathetischen Ton an. Während Brahms sonst einfach und klar beginnt und erst im Verlaufe schwierigere Probleme löst, empfängt er uns hier mit schrillen Dissonanzenfolgen, dem Bilde einer aufgeregten Seele, die nach mühsamer Beruhigung in ein Leeres blickt und sich nur zagend an einen dennoch zu fassenden Entschluß gewöhnt. Hier tritt zuerst im Einleitungssatze langsam, dann als herrschend im Allegro ein kurzes, wesentlich harmonisches Thema ein, auf den ersten Anblick ungewöhnlich schlicht, und doch wenn man sieht wie es überall treibend, gestaltend eingreift, in seiner tiefen Bedeutung deutlich und sich energisch einprägend. Noch mehr wird man überrascht, wenn man in dem hoffend sich hebenden zweiten Thema mit seinen chromatischen Schritten ein Motiv wiedererkennt, welches dem Hauptthema schon einleitend vorangegangen war und dasselbe im Baß begleitet; und da letzteres bei dem zweiten Thema ebenfalls in der unteren Stimme begleitend auftritt und dann mit dem anderen wechselt, so blickt man hier, bei der Mannigfaltigkeit der Ausführung und psychischen Entwickelung, in eine Einfachheit der Konception und der gestaltenden Momente, die geradezu in Erstaunen setzt. Ganz organisch und mit wunderbarer Kunst ist hier die Durchführung gestaltet, der Rückgang zum Anfange gewaltig und groß, der Schluß zu immer gesteigerter Kraft sich hebend; man fühlt unwillkürlich, daß bei allem Unmuthe, den ein widerwärtiges Geschick erregen mag, ein fester Wille hier waltet. Daß in diesem Satze von der chromatischen Tonfolge und den auf sie gebauten Harmonien reichlich Gebrauch gemacht wird, ist erklärlich, und zeigt, daß Brahms bei aller künstlerischen Strenge die in dem Tonmaterial gebotenen Ausdrucksmittel da verwendet, wo sie passen. Umkehrungen und Verdoppelungen der Notenwerthe des Themas treten wiederholt ungesucht ein. Von dem Zauber der Romantik erfüllt ist das einfach beginnende, doch von innigster Empfindung durchwehte, gesangvolle Adagio; hier sind die Farben des spätbeethoven'schen Stiles meister-

haft verwendet. Diesem, ganz wie in Erinnerung versunkenen Satze tritt die naive Anmuth eines Allegretto gegenüber, in welchem wieder die Variirung des Themas durch einfache Umkehrung überrascht. Den letzten Satz, den Höhepunkt des Werkes, leitet ein gewichtvolles Adagio von hochtragischem Ausdrucke ein; nach langer Spannung setzt das Horn mit der großem Terz entscheidend ein, deutet die Lösung des Konflikts an, und nun tritt in wahrhaft grandiosem Thema das Allegro ein; von allem Glanze des Orchesters ist dieser Schlußsatz getragen, der nach allen Kämpfen, Zweifeln, Hoffnungen die Siegesstimmung malt und wie ein Triumphzug vorüberschreitet.

Zu dieser, mit Recht heroisch zu nennenden Symphonie verhält sich die zweite (Op. 73, D-dur), wie eine anmuthig gewobene Märchenerzählung zu einem großen Epos. Alles athmet hier heiteres und frohes Behagen, ein befriedigtes Dasein ohne Kämpfe und Mißklänge, wenn auch nicht ohne Wünsche und Ahnungen. Frisch und froh klingt zu Anfang das Horn hinaus, fordert zum Genusse der schönen Zeit auf, so daß bald alles einstimmt und sich zu froher Lust, zu innigem Gesange vereinigt. Fremdartiger muthet das Adagio in H-dur an; eine kurze Vorbereitung, in melodischem Motiv des Violoncells enthalten; ferne, ahnungsvolle Rufe des Bläserchors, denen die Kantilene zagend, immer wieder beginnend, zu lauschen scheint; wir glauben, der Tondichter hat hier ein Schwanken und Zagen einer fremdartigen Erscheinung gegenüber, welche dennoch unwiderstehlich lockt und ruft, in diesem ganz eigenthümlichen Satze, der in seinen schönen Klangwirkungen, in seinem rhythmischen Wechsel ganz von Märchenduft durchweht ist, absichtlich darstellen wollen. Zum vollen Leben wendet sich von der traumhaften Vision das Gemüth zurück, ein heiteres ländliches Walzerthema zieht dasselbe an, erregt freilich einen momentanen Aufruhr und Widerstreit der Gefühle in den beiden, freie Variationen des Themas enthaltenden Zwischensätzen; noch ist das Herz befangen und nicht frei, um sich ganz hinzugeben. Das geschieht erst in dem glänzenden letzten Satze, der wieder an dem vollen Jubel eines bewegten Lebens theilnehmen läßt.

In diesen beiden bisher größten Instrumentalwerken unseres Künstlers würde man nach der technischen Seite hin gewiß noch reichen Stoff finden, die Kunst Brahms' zu studiren. Uns durfte es hier

nur darauf ankommen, den Eindruck derselben, so kurz es eben ging, wiederzugeben. Als Orchesterwerk in größerem Stile schließt sich noch das Violinkoncert (Op. 77) an, nicht bloß der Tonart, sondern auch der Grundstimmung nach mit der zweiten Symphonie verwandt. Wiewohl die Solovioline alle Seiten schwierigster Technik zur Entfaltung bringt, dient sie doch neben diesem mehr äußerlichen Momente wesentlich der Darstellung einer poetischen Intention. Das Werk ist eben für Joachim geschrieben.

Dem Schaffen für größere Kombinationen von Instrumenten geht die Produktion für das eigene Hauptinstrument, das Klavier, zur Seite, jedoch nicht in dem Umfange, wie man nach dem ersten Auftreten hätte erwarten sollen. Sonaten für Klavier hat Brahms seit den dreien der ersten Epoche nicht mehr geschrieben; dagegen pflegt er mit Vorliebe die kleinen Formen der Variation und des einzelnen Klavierstücks unter verschiedenen Bezeichnungen. Wir haben schon der besonderen Stellung gedacht, welche er der Variation durch selbständige Erfindung auf dem Grunde der durch die Harmonie gegebenen Grundlage und durch Gruppirung und innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander gegeben, und wie er sie so zum Ausdrucke einheitlicher künstlerischer Intention gemacht hat. So sind die beiden Hefte, die als Op. 21 erschienen sind (Variationen über ein eigenes und über ein ungarisches Thema) ganz eigenartige Werke: erstere durch das entzückend schöne und warme Kolorit Brahms'scher Harmonik, letztere durch den Wechsel des $^3/_4$ und $^4/_4$ Taktes im Thema; während auch bei dem ausdrucksvollen. in Wohllaut schwelgenden Thema der ersten durch rhythmische Abweichung (4 und 5 Takte) der Ausdruck gehoben wird. An diese Eigenthümlichkeiten wird sich jetzt kein sinniger Hörer stoßen und versuchen, was gerade durch seine Eigenthümlichkeit interessirt und wirkt, nach alltäglichem Maßstabe zu messen. Eine Probe kontrapunktischer Meisterschaft giebt Brahms in der fünften Variation des ersten Heftes, welche als Kanon in Gegenbewegung gestaltet ist. In dem zweiten wirkt der sofortige Übergang nach dem Thema in die Molltonart überraschend, mehr noch die glückliche Beibehaltung des fremdartigen, sagen wir also ungarischen Kolorits.

Höher stehen die Variationen über ein Händel'sches Thema (Op. 24); wir haben sie irgendwo als chef d'oeuvre der neueren Klaviermusik bezeichnet gelesen, und wüßten dagegen nichts begrün-

detes einzuwenden. Die überaus reiche Fülle der Erfindung in den einzelnen Nummern (es sind ihrer 25) wird gekrönt durch einen genialen, doch frei behandelten Fugensatz, dessen Thema frei aus dem Händel'schen erwächst; an Mannigfaltigkeit und Glanz steht diesem Satze kaum etwas neueres gleich. In anderer Weise anmuthend, gleichfalls hoch vollendet sind die vierhändigen Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 23) — jenes Thema, von welchem der Meister in seinen letzten Phantasien geglaubt, es sei ihm von Fr. Schubert gebracht. Niemand wird sich beim Durchspielen der Variationen, im Bewußtsein dieses Faktums, der tiefen Rührung erwehren können, welche dieses pietätvolle Opfer für den so hoch verehrten Meister einflößt. Die Variationenform dient hier reinster und edelster Poesie, die uns in dem ganzen Werke umfängt, besonders aber an jener Stelle, wo dem Gefühle tiefer Leere über einen unersetzlichen Verlust (Variation 4) ein edler, idealer Aufschwung folgt, die frohe Hoffnung, daß neues Leben aus der Asche erblühen werde. Tiefe Wirkung erzeugt auch der Trauermarsch am Schlusse, dem sich das Thema schön gesellt.

Und diese Arbeiten sind noch immer nur engen Kreisen bekannt!

Das letzte Variationenwerk von Brahms für Klavier, die Variationen über ein Thema von Paganini in zwei selbständigen Heften, Op. 35 (er spielte sie in Wien Anf. 1867) ist, was die äußeren Mittel anbetrifft, das großartigste und prächtigste; wie der andere Titel „Studien für Pianoforte" sagt, soll dasselbe gleichzeitig instruktivem Zwecke dienen, und in der That wird dasselbe nur durch Spieler von eminentester Technik bewältigt werden können. Die Bereicherung, welche die Klaviertechnik durch Brahms erfahren hat, und welche genauer zu verfolgen unserer Absicht fernliegt, tritt hier an einem leuchtenden Beispiele vor Augen; die weitgriffigen Passagen und harmonischen Gänge, die Verbindung verschiedenartiger Bewegungen, das kunstvolle Verbergen der Melodie in bewegtem Figurenwerk, die Übertragung der Polyphonie aufs Klavier — Hauptzüge der Brahms'schen Technik — bringen auch hier neue überraschende Wirkungen hervor, während man zugleich innerlich berührt und fortgerissen wird von den bald phantastisch schweifenden, bald tief melodischen Gebilden, welche hier ein seltsam einfaches Thema hervorbringt, und welche durchweg von tiefem Ernst, von machtvoller Energie durchdrungen sind.

Diesen großen, ja staunenswerthen Arbeiten läßt er dann zunächst, wie zur Erholung, eine Reihe leichterer folgen, in denen seine melodiereiche Phantasie nur noch heller leuchtet. Wer liebt nicht die vierhändigen Walzer (Op. 39)? Welche Fülle unerschöpflicher, reinster Melodik, welche Kunst der harmonischen Struktur, welche geistvolle Verwendung dieser kleinen unscheinbaren Form zu den anmuthigsten Wirkungen, bald weich, träumerisch, bald stolz und keck, jetzt wild phantastisch, dann auch wieder ernst und melancholisch. Hier spricht ein Herrscher im Reiche der Melodie; wir können ein anderswo gebrauchtes Wort auf sie anwenden: wer an diesen Blüthen theilnahmlos vorübergeht, ist wohl für Musik überhaupt nicht geschaffen.

Noch populärer sind die „Ungarischen Tänze" geworden, nationale Melodien ungarischer Komponisten, welche hier in dem Gewande moderner Klaviertechnik von dem Meister und Kenner des Instruments vor uns treten und ihren phantastischen Zauber entfalten*). Es hat sich an dieselben eine sehr müßige Kontroverse über die Autorschaft, ja sogar ein Angriff gegen den Komponisten geknüpft; die ihn aussprachen, haben nicht gesehen oder nicht sehen wollen, daß das Werk keine Opuszahl trägt und es auf dem Titel ausdrücklich heißt: gesetzt von J. Brahms. Den beiden, bereits früher erschienenen Heften haben sich jüngst zwei weitere angeschlossen, welche wiederum einen wunderbaren Reichthum an Originalität und Kunst offenbaren. Die früheren hat er, außer für Klavier, auch für Orchester bearbeitet.

In neuerer Zeit ist er zur Klavierkomposition in etwas größerem Stile zurückgekehrt. Die 8 „Klavierstücke" (Op. 76) zeigen alle Züge seines Stils sowohl in Hinsicht auf Erfindung als Ausarbeitung in voller Prägnanz. Unter ihnen werden mehrere durch Einfachheit und ungekünstelte warme Empfindung unmittelbar dem Ohre und dem Gemüthe sich nähern und einprägen; es sind die als Intermezzi bezeichneten, unter denen besonders Nr. 3 allen Zauber moderner Harmonik entfaltet. Die übrigen, als Capriccio's bezeichneten machen es dem Spieler und Hörer schwerer, sind aber der Erfindung nach bedeutender, wie er denn auch in ihnen seine rhythmische

*) Die Komponisten der Original-Melodien findet man in der Allgemeinen Musik. Ztg. von 1874, S. 348 aufgezeichnet.

und kontrapunktische Kunst, die er spielend beherrscht, in Umkehrungen der Themen und Figuren, Verdoppelung ihrer Notenwerthe, und Verbindung verschiedenartiger rhythmischer Bewegung spielen läßt. Für das beste Stück der Sammlung halten wir das zweite in H-moll. Die beiden jüngst erschienenen Rhapsodien für Klavier (Op. 79) möchte man kaum schon jetzt abschließend beurtheilen. Die Bezeichnung läßt eine freiere, balladenartige Gestaltung erwarten, und die Mannigfaltigkeit der Motive bestätigt das; aber von Regellosigkeit ist keine Spur, die Form ist streng und fest entwickelt. Grundzug ist herbe Strenge, in der zweiten (G-moll) ein beinahe finsterer Ernst; nach Erfindung und Ausführung sind beide hochbedeutsame Stücke.

Wir haben mehrfach der auch in den instrumentalen Kompositionen zur Geltung kommenden kontrapunktischen Kunst gedacht und müssen hier noch einer kurzen Arbeit erwähnen, welche, wenig bekannt geworden, vielleicht das glänzendste Beispiel ist, wie er strengsten Stil mit wärmster Empfindung zu paaren weiß: der Orgelfuge in Ces-moll, welche er im Jahrgang 1864 der Allgemeinen Mus. Zeitung (Nr. 29) als Beilage veröffentlicht hat. Ein einfaches Thema wird in der zweiten Stimme (als Gefährte) sofort umgekehrt; dasselbe geschieht mit den begleitenden Stimmen und einem später hinzutretenden chromatischen Thema, und so wird bei strengster Technik, indem eine still gefaßte Stimmung zu intensivem Ausdrucke gelangt, ein kleines Kunstwerk geschaffen, welches keinen Augenblick im Zweifel läßt, daß der Komponist alle derartigen Aufgaben spielend bewältigen wird. Das sollte er denn als Gesangskomponist vorzugsweise darthun.

Die Erwartung Schumann's, daß dem jungen Künstler, wenn ihm die großen Massen des Chores zur Verfügung stehen werden, noch große Lorbeeren winken werden, hat sich, wie man jetzt denn doch wohl sagen darf, in überreichlichem Maße erfüllt.

In eben jener Zeit, da er durch Studien und strenge Selbstprüfung gereift und geläutert wieder hervortrat, beginnt auch seine Thätigkeit auf diesem Gebiete, und führt ihn in stufenweisem Fortschritt zur Höhe. Manche der früheren Arbeiten dürfen als Studienwerke, namentlich im geistlichen Stile, bezeichnet werden; sie zeigen ebenso sehr die Genialität wie den eisernen Willen, mit welchem er der für diesen Stil überlieferten strengen Formen sich bemächtigt und in allen Gebieten seiner Kunst die Herrschaft sich zu

sichern bestrebt ist. Sie zeigen, was oft nicht beachtet wird, daß seine größte Schöpfung auf diesem Gebiete, das deutsche Requiem, keineswegs ohne Vorstufen ist, sondern Schlußpunkt einer bewußten und naturgemäßen Entwickelung. Wir bemerken noch, daß diese kleineren geistlichen Kompositionen, so sehr sie die Bezeichnung als religiöse Musik verdienen, meist wohl nicht bestimmt sind, beim Gottesdienste gesungen zu werden, sondern nur den Ausdruck der durch den Text hervorgerufenen Empfindung in künstlerischer Form wiedergeben wollen.

In dieser Hinsicht zeichnet sich das kleine Ave Maria (Op. 12), für Frauenchor und Orchester, durch Anmuth der Erfindung, durch Milde und Wahrheit der Stimmung in hohem Grade aus; die fortwährenden Terzenfolgen, welche bei aller harmonischen Kunst doch den Eindruck des Natürlichen und Kunstlosen machen, scheinen einen idealisirten Volksgesang anzudeuten. Das Ganze ist ein rein empfundener Ausdruck demüthig vertrauensvoller Bitte, mit voller Hingebung des Gemüthes an ein Wesen, dem man sich nahe fühlt. Ernster und bedeutender ist der Begräbnisgesang (Op. 13) für Chor und Blasinstrumente, zu dem Texte: „Nun laßt uns den Leib begraben". Die einfach würdige Tonweise, der Ausdruck tiefen Schmerzes in der Begleitung, der Übergang zu Fassung und Hoffnung, alles mit einfachen Mitteln in edler Maßhaltung ausgedrückt, machen dieses Werk recht eigentlich zu einem Vorläufer des Requiems. In den Marienliedern (Op. 22), welche kaum noch als geistliche Kompositionen gelten können, wird eine Anzahl älterer deutscher Lieder, wie sie die legendarische Behandlung der Marienverehrung hervorbrachte, in ebenfalls alterthümlicher, an Eccard und seine Zeit erinnernder Weise vierstimmig behandelt. Die Weisen sind dem Ausdruck und Rhythmus der Worte möglichst angepaßt, die Erinnerung an moderne Melodie vermieden, die harmonische Behandlung eine einfache und strenge, möglichst nur des Dreiklangs sich bedienende; doch bewegt sich innerhalb der sich selbst gesetzten Schranke der Komponist mit großer Kunst und Anmuth. Die Perle der Sammlung ist wohl „Maria's Kirchgang".

Das folgende hieher gehörige Stück, der 23. Psalm („Herr wie lange willst du mich so gar vergessen", Op. 27) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel, ist recht eigentlich als geistliche Musik aufzufassen; hier mag der Komponist vielleicht auch an eine mög-

liche Aufführung in der Kirche gedacht haben. Auch hier gewahren wir strenge Maßhaltung und völligen Verzicht auf die reichen Mittel, mit denen z. B. Mendelssohn die Komposition der Psalmen ausstattet; mit möglichster Einfachheit wird die Empfindung der in ihrer Verlassenheit und Hilfsbedürftigkeit bittenden Schar zum Ausdrucke gebracht. Neben der Strenge altkirchlicher Weise bricht doch auch hier der Ton inniger Wärme, der Brahms so entschieden charakterisirt, stellenweise hervor. Ganz auf den Wegen Bach'scher polyphoner Kunst begegnen wir ihm in den beiden Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella (Op. 29). Da trifft man auf alle die Künste der Fuge mit Umkehrung und Verlängerung des Themas, des Kanons und was dahin gehört; in der Erfindung gehaltvoller Motive aber, im Ausdruck der Worte und in der Modulation ist der Komponist ganz er selbst und man darf keineswegs von bloßer Nachahmung sprechen. Das entsprechende Urtheil fällen wir über das Geistliche Lied von P. Flemming (Op. 30) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder Pianoforte, in welchem die Stimmen einen Doppelkanon durchführen, zu einer selbständigen, in sanften Gängen sich ergehenden Begleitung des Instruments, welche den Ausdruck inniger Zuversicht, der hier mit einfachen Mitteln hervorgebracht wird, hebt und verklärt. Zu noch größerer Strenge wendet er sich in den drei geistlichen Chören für Frauenstimmen ohne Begleitung (Op. 37), zu lateinischen Texten; fein und sauber ausgeführt, werden diese Chöre einen dem Palestrinastile etwas ähnlichen Eindruck machen; für Brahms' Schaffen dürfen wir sie als Studien im strengsten Stile bezeichnen. Wie sehr aber dieser Stil sein Streben reizt und beschäftigt, hat er noch in jüngster Zeit bethätigt durch die beiden Motetten (Op. 74), welche wohl das kunstvollste sind, was er in diesem strengen Stile geleistet. Hier ist die Erfüllung alter Form mit neuem Geiste in bewunderungswürdiger Weise vollzogen.

Von diesen an Umfang weniger ausgedehnten Arbeiten wendet sich der Blick dem deutschen Requiem (Op. 45) zu und muß bei demselben etwas länger verweilen, da dieses Werk seinem Meister am entschiedensten im Bewußtsein aller seine Stellung gegeben hat. Wie oben bemerkt, war dasselbe zum Theil 1867, in größerer Vollständigkeit 1868 zuerst aufgeführt worden. Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Komponisten entzieht sich

natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde er nur selbst sagen können; für uns genügt es, darauf hinzuweisen, daß er einen Gegenstand gewählt, der sein Inneres so ganz erfüllte, daß er ihm die höchste Fähigkeit seiner Kunst dienstbar machte. Die Selbständigkeit seiner Behandlung zeigt schon der Name „deutsches Requiem", für den streng am Worte Haftenden nicht zutreffend, da Requiem das lateinische Todtenamt bezeichnet. Brahms hat sich (man denke übrigens auch an das „Requiem für Mignon") der Freiheit bedient, das Wort von der Bezeichnung der Todtenmesse auf die allgemeinere einer feierlichen geistlichen Trauermusik zu übertragen und sich so auch für die musikalische Darstellung eine größere Freiheit geschaffen. Im lateinischen Requiem ist mit den konstant gegebenen Textesworten, zu denen wesentlich auch immer das Dies irae gehört, die Grundstimmung im Ganzen vorgezeichnet, die des Ernstes, des tiefen Schmerzes, der Zerknirschung über menschliche Nichtigkeit, der Erwartung von Tod und Gericht; sie herrscht im Mozart'schen, mehr noch im Cherubini'schen Requiem, und auch moderne Meister, welche, wie R. Schumann und Friedrich Kiel, das Requiem wieder komponirten, waren, wenn sie auch den milderen und subjektiveren Ton des modernen Stiles anschlugen, doch durch die Worte gebunden. Im Gegensatze zu ihnen hat sich Brahms seinen Text selbst zusammengestellt; wie bekannt, hat er aus der Bibel eine größere Anzahl von Stellen ausgewählt, welche sich auf Tod und Jenseits beziehen, und dieselben so verbunden, daß sich daraus abgerundete und wohlgegliederte musikalische Sätze gestalten ließen, in deren Zusammensetzung und Gruppirung Entwickelung der Stimmung und Kontrast hervortreten konnte. Dabei erhalten denn die dem Requiem zunächst eigenthümlichen Vorstellungen ihren vollen und intensiven Ausdruck; indem denselben aber jedesmal, sei es in demselben Satze oder in dem nachfolgenden, das Gegenbild des Trostes, der Ergebung und Hoffnung, des Dankes und Lobgesanges gegenübertritt, wird eine mildere und versöhnendere Auffassung der Trauermusik in dem deutschen Requiem zum Ausdrucke gebracht.

Das Werk zerfällt bekanntlich in sieben einzelne Sätze für Chor und Orchester; im 3. und 6. tritt ein Baritonsolo, im 5. ein Sopransolo hinzu. Grundstimmung des ersten Chores ist schmerzlich-ernste Klage (Matth. 5 „Selig sind die da Leid tragen", Ps. 125 „Die

mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten"), von ergreifendem Ausdrucke der Hoffnung unterbrochen. Der zweite Chor ist reicher; zu trüber Melodie eines Todtenmarsches gesellt sich der Chor im Einklange, wie ein düsteres Verhängnis einhergehend („Denn alles Fleisch ist wie Gras" u. s. w., Jes. 40, 1 Petr. 7. 24), durch einen milderen Mittelsatz unterbrochen („so seid nun geduldig", Jak. 5, 7) und in kurzem Übergange zu fugirtem Schlußchore überleitend (Jes. 35. „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen"). Im dritten Chore bringt der Solist in angstvoll erregter, düsterer Weise das Gefühl der Nichtigkeit des menschlichen Daseins zum Ausdrucke (Ps. 38. „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß"), welche der Chor dann aufnimmt und durchführt; die Empfindung geht über in Ergebung und Demuth („Ach wie gar nichts sind alle Menschen"), Verlangen, Unsicherheit, endlich fest vertrauende Zuversicht (Weish. 3. 1. „der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand"). Letztere Worte sind in einem, auf ununterbrochenem Orgelpunkte gesetzten Fugensatze durchgeführt, über welchen manche Kritiker des Requiems zu stolpern scheinen; wer ihn so hört, wie ihn ohne Zweifel der Komponist gedacht hat, von zahlreich besetztem Chore, mit maßvoller Behandlung der Instrumente, wird sicherlich neben der vollendeten kontrapunktischen Kunst den Ausdruck fester Zuversicht in einer in seltenem Grade gelungenen Weise darin finden. Durch milden Ernst und weiche Anmuth, neben welcher die Würde des Gegenstandes keinen Augenblick verlassen wird, versöhnt wiederum das vierte Stück (Ps. 83 „Wie lieblich sind deine Wohnungen"), welches aber ebenfalls wieder in scheinbar leichtem Gewebe eine Fülle der Kunst birgt. Zu idealerer Höhe hebt den Hörer der fünfte Chor, in welchem gleichsam eine höhere Stimme verkündet, daß Trost der gegenwärtigen Trauer folgen werde (Joh. 16. 22 „Ihr habt nun Traurigkeit —", Sirach 51, 13 „Sehet mich an"), worauf der Chor einfach, in rührender Weise antwortet: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet". Der sechste Chor ist der Höhepunkt des Werkes. In bange, erwartungsvolle Stimmung eingeführt (Hebr. 13, 14 „denn wir haben hie keine bleibende Statt") hören wir von der Solostimme die Verkündigung der Auferstehung (I. Kor. 15, 51 „Siehe ich sage euch ein Geheimnis") und es beginnt nun im Chore, von ahnungsvoller Wiederholung des Verkündigten eine stufenweise Steigerung des Ausdrucks bis zu wilder

Gluth („denn es wird die Posaune schallen“; „Tod, wo ist dein Stachel“); und gerade hier, wo der ganze Sturm der Gefühle entfesselt ist und ein Überbieten kaum möglich erscheint, greift die Meisterhand des Komponisten sicher ein; ein schneller Wechsel des Rhythmus, der Klangfarbe, des Tempo's, und wir sind an der Stufe der Entwickelung angelangt, auf welche trotz aller Kraftentwickelung das Vorangegangene nur hinleitete (Offenb. Joh. 4, 11 „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“). Der nun folgende, in glänzender Doppelfuge ausgeführte Lobgesang konnte freilich den Schluß der Trauermusik nicht bilden; der Komponist führt in einem letzten ruhigen Chore zu der Trauerstimmung zurück, in welchem der herbe, untröstliche Schmerz hoffnungs- und ahnungsreicher Betrachtung gewichen ist (Offenb. 14, 13 „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben“), und mit rührendem Tone des Friedens und der Versöhnung, wobei die Motive des ersten Chores und die mild-feierlichen Harfentöne wieder erklingen, schließt der Satz und bringt die Einheit der Grundidee erneut zum Bewußtsein.

Das Requiem bezeichnet nicht nur bisher die Höhe in der produktiven Entwickelung unseres Künstlers, sondern steht auch da als ein bedeutsames, gewichtiges Denkmal tiefen künstlerischen Ernstes, hinreißender Gewalt des Ausdrucks und vollendeter technischer Arbeit, auf welches man in einer Zeit, welche auch in der Kunst am liebsten oberflächlichen und mühelosen Genuß aufsucht, mit besonderem Wohlgefallen und mit der festen Überzeugung blickt, daß hier, wenn irgendwo, die Tradition der guten klassischen Zeit lebendig ist. Aber auch zur Erkenntnis der Individualität des Künstlers wird das Studium eines Werkes, in welchem die strenge und ernste Kunst der vergangenen Epoche mit der ganzen Wärme und dem erweiterten seelischen Ausdrucke der neueren eine organische Verbindung eingegangen ist, in erster Linie beizutragen geeignet sein.

Nur wenige Jahre später hat er diesem Werke ein zweites, gleichfalls erhabener Intention entsprungenes, weltliches Chorwerk folgen lassen, zu welchem ihn nichts geringeres als die Siege der deutschen Waffen im Jahre 1870 begeistert haben, das Triumphlied (Op. 55), nach Worten der Offenbarung Johannis für achtstimmigen Chor und großes Orchester gesetzt und unserem Kaiser Wilhelm gewidmet. Durch den großartigen Aufbau in drei weit angelegten Chorsätzen, durch staunenswerthe Kunst des mehrstimmigen

Satzes überragt es fast das Requiem; die Kunst Bach's und Händel's scheint hier in neuem Gewande wieder erstanden zu sein. „Hallelujah, Heil und Preis" singt der erste Chor, dessen Thema, so selbständig auftretend und in den kunstreichsten Verschlingungen verarbeitet, den deutlichen und bewußten Anklang an das Preußenlied „Heil dir im Siegerkranz" erkennen läßt, welches hier durch den leuchtenden Glanz polyphoner Kunst verklärt wird. Ein zweiter, gleich großartiger, im Tempo gemäßigter Chor, fordert zum Lobgesange auf, begründet dies in bewegteren Figuren („denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen") und geht zu den Worten „laßt uns freuen und fröhlich sein" zu sanften melodischen Wendungen von großem Reize, durch überraschende Modulation gehoben, über, während gleichzeitig die Blasinstrumente in der Höhe den Choral „Nun danket alle Gott" intoniren. Dann tritt ein Baritonsolo auf, welches in der Begeisterung für den Helden, der zum Siege führte, dem Chore eindrucksvoll vorangeht, der dann die Niederwerfung der Feinde und das Hallelujah des Sieges nochmals in wuchtigen Tönen feiert und mit immer neuem Glanze sein Hallelujah singt. Wo ist wohl Treue, Wahrheit, Gerechtigkeit eines allverehrten Herrschers eindrucksvoller durch die Tonkunst gefeiert? Mit Freude und Stolz sehen wir, wie der Meister, den wir den besten der Gegenwart nennen, auch die Tonkunst mit der großen Geschichte unserer Tage in unlösliche Verbindung gesetzt hat.

Noch ein größeres Vokalwerk lieferte Brahms in der Kantate Rinaldo für Tenorsolo, Männerchor und Orchester (Op. 50). Dieses Gedicht Goethe's, für musikalische Bearbeitung recht eigentlich bestimmt, schließt sich an die Episode in Tasso's befreitem Jerusalem an, wo der tapfere Rinaldo, von Armidens Zaubernetzen umstrickt, und in unmännlicher Selbstvergessenheit bei derselben verweilend, durch zwei Ritter befreit wird; sie halten ihm einen diamantenen Schild vor, er erblickt darin sein eigenes Bild, Scham und Zorn erfüllt ihn und er reißt sich los, durch Armidens Klagen nicht zurückgerufen. Da er absegelt, läßt sie ihre Zauberkünste nochmals spielen, Sturm und Gewitter erhebt sich, und ihr Palast und ihre Herrlichkeit verschwindet. Goethe hat dieser Erzählung dadurch eine höhere Bedeutung gegeben, daß er Rinaldo aus dem Spielball einer mechanischen Verzauberung und Entzauberung zu einem menschlich fühlenden Jüngling macht, welcher, da

die Abgesandten (bei Goethe ein Chor von Rittern) kommen, da sie ihm sein entartetes Bild zeigen, zwar seine Pflicht erkennt, aber den Kampf zwischen Pflicht und Liebe durchkämpfen muß, gegen die neuen Klagen Armidens nicht fühllos ist, und nachdem er die Zerstörung mit angesehen, nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In dieser menschlichen Wahrheit liegt auch der Keim zu musikalischer Gestaltung und Charakteristik, und wir wundern uns nicht, daß dies Brahms anzog, noch weniger, daß sie ihm vorzüglich gelungen ist. In lebendigen, warmen Farben schildert er den liebeglühenden Jüngling in seinen Klagen, seiner Verzweiflung, seiner schließlichen Ergebung; ihm gegenüber in gleich treffender Charakteristik die Ritter, wie sie geschäftig die Abfahrt rüsten (hier führt er die kurzen Worte Goethe's zu einem großen und reichen Stimmungsbilde aus), wie sie dann ihren Auftrag ausführen, nicht kalt und mechanisch, sondern als mitfühlende Freunde, welche mit Vorsicht und Schonung das Gebotene thun. Daher der milde, mitunter feierliche Charakter der Chorsätze. Wir machen noch auf den feinen künstlerischen Takt aufmerksam, mit welchem die Stelle von der Vorhaltung des Schildes behandelt ist, bei welcher nicht etwa musikalische Malerei, sondern die mit dem Ereignisse verbundene Empfindung plötzlichen Erschreckens und völliger Gefangennahme der Sinne ausgedrückt werden soll, Dinge, die der musikalischen Darstellung sehr wohl zugänglich sind. Musikalisch hervorragend ist noch der Schlußsatz, die hoffnungsreiche Stimmung und rührige Bewegung der Heimkehrenden in lebhaften Motiven darstellend.

Diesen größeren Chorwerken treten noch einige kleinere zur Seite, vor allem das durch Ernst und Wahrheit der Empfindung und Charakteristik ausgezeichnete Schicksalslied (Op. 54), aus Hölderlin's Hyperion, worin der Gegensatz des seligen, schmerzlosen Daseins der olympischen Genien und des nie ruhenden, immer von ungewissem Verlangen umhergetriebenen Menschenlebens in zwei charakteristischen Chorsätzen dargestellt, namentlich aber die tiefe Sehnsucht nach einem reineren, verklärten Sein in dem Einleitungssatze und dem ihm entsprechenden Schlußsatze des Orchesters mit wahrhaft entzückendem Wohllaute ausgedrückt wird. Von dunklerem Gepräge, abstrakter und mehr auf liebevolles Eingehen hoffend ist die Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter), für Altsolo, Männerchor und Orchester (Op. 53). Hier wird das

menschenfeindliche, düstere Wesen des von der Welt abgeschiedenen Unglücklichen ebenso wahr und treffend gezeichnet, wie die Bitte um Trost in der milden Verbindung der Altstimme mit dem Chore ihren ergreifenden Ausdruck erhält. Aber sowohl die düstere Harmonie, wie die rhythmisch — durch den Widerstreit von $^6/_4$ und $^3/_2$ — schwer aufzufassende und in ungewöhnlichen Intervallen sich bewegende Deklamation machen das Verständnis des formell allerdings vollkommen abgerundeten Stücks nicht auf den ersten Anlauf bequem — eine Forderung übrigens, die man bei musikalischen Kunstwerken zu stellen allmählich sich abgewöhnen sollte. Übrigens hatte schon Joh. Fr. Reichardt gerade diese Stelle zur Komposition ausgewählt — so möge denn, wer Neigung hat, „Sonst und Jetzt" vergleichen.

Eine große Zahl kürzerer Chorstücke hat Brahms noch in verschiedenen Sammlungen vereinigt. Mehrfach hat er den Frauenchor zu hübschen Gebilden verwendet, so in den zur Begleitung von 2 Hörnern und Harfe gesetzten vier Gesängen (Op. 17), unter denen das Eichendorff'sche „Wohin ich geh' und schaue" durch rhythmische und melodische Feinheit sich auszeichnet, sowie in der etwas zahlreicheren Sammlung der Lieder und Romanzen zu beliebiger Begleitung des Klaviers (Op. 44, 2 Hefte), zarten und schön ausgearbeiteten Gebilden; „es sind", wie irgendwo gesagt ist, „die Blumen, die auf der Wanderung zur Gebirgshöhe gepflückt wurden; sie duften, wie die Natur, der sie entkeimen." Ein Heft Lieder für Männerchor, meist kriegerischen Charakters, veröffentlichte er als Op. 41; in ihnen ist das bemerkenswertheste das altdeutsche, in strengsten Dreiklangfortschreitungen gesetzte „Ich schwing' mein Horn ins Jammerthal", welches auch als Lied für eine Stimme erschienen ist. Von großem Reize sind die drei Gesänge für sechsstimmigen Chor (Op. 42), unter denen namentlich das zweite (Vineta) außer dem harmonischen Wohlklange durch die feinsinnige Behandlung des fünftaktigen Rhythmus bemerkenswerth ist, während auch die fremdartige Tonfärbung in dem Ossianischen „Darthula's Grabgesang" interessirt. In den sieben Liedern für gemischten Chor (Op. 62) tritt die polyphone Behandlung zurück, es werden mit den Mitteln moderner Harmonik lebendige Stimmungsbilder geschaffen, zu welchen volksthümliche Texte den Stoff liefern. In diesem Zusammenhange verdienen noch die „Deutschen Volks-

lieder" eine rühmende Erwähnung, eine Sammlung von theils kirchlichen, theils weltlichen älteren Weisen, den Sammlungen von Meister, Kretzschmer und Zuccalmaglio u. A. entnommen, welche er theils polyphon, theils in einfachem harmonischen Fortgange, aber immer in strenger dem Geiste der Melodien angepaßter Modulation vierstimmig setzte und der Wiener Singakademie widmete.

Und müssen wir nicht schließlich noch der überaus reichen Quelle echtester Musik gedenken, welche in dem unerschöpflichen Liederreichthum sprudelt? Auf allen Gebieten fanden wir ihn heimisch und mit Meisterhand gestaltend; und nehmen wir nun die Lieder mit Klavierbegleitung zur Hand, so kommt uns der Zweifel, ob Brahms nicht gerade hier vielleicht am größten ist. Zum Liederkomponisten beruft ihn sein Reichthum unerborgter, schöner und charakteristischer Melodien, die auch ohne Begleitung verständlich und wirksam sind; es beruft ihn dazu sein feiner poetischer Takt, sein sicheres Gefühl für das Natürliche und Wahre, sein bewunderungswürdiges Geschick in formeller Gestaltung. Wenn man auch gegenwärtig noch Volkslied und Kunstlied scheidet, und in letzterem wieder die strophisch komponirten Lieder, in welchen verschiedener Inhalt sich demselben musikalischen Gedanken anbequemen muß, von den durchkomponirten, in welchen die Entwickelung der Stimmung in größerem Umfange zum Ausdrucke kommt, unterscheidet, so läßt sich allerdings Brahms unter diese Kategorien nicht einreihen, da er sie alle mit gleichem Geschicke vertritt. Oft hat er gezeigt, wie er die Naturwahrheit des Volksmäßigen und Nationalen nachzuempfinden weiß, und so geht er auch in vielen seiner Lieder in Melodiebildung und Gestaltung unmittelbar vom Volksmäßigen aus, was schon in den Kompositionen der ersten Periode zu bemerken war. Aber er macht von dieser Grundlage aus die Stufen zum komplicirten Gesange, zur Romanze, zur Scene alle durch, wie ihm denn die dem Stoffe angemessene musikalische Erfassung und Gestaltung immer die Hauptsache bleibt, ohne daß er dabei der Kategorie, in welche sein Werk gehört, ängstlich nachzusinnen braucht. Wenn er in der Fülle und dem Reize der Melodie an Schubert, in der Feinheit und Wahrheit des Detailausdrucks an Schumann, in der Sauberkeit der Ausarbeitung außer jenen auch an R. Franz erinnert, so kann er doch nicht als Nachahmer eines derselben bezeichnet werden; er ist selbständig und individuell, wenn er auch die von Früheren angewandten

Ausdrucksmittel beherrscht. Besonders hervorheben aber wollen wir noch allgemein den sicheren Geschmack in der Wahl der Gedichte, die er bearbeitet. Aller gedankenleeren Phrase von Grund aus abgeneigt, fordert er ursprünglichen im Gemüthe wiederklingenden Gehalt, und findet ihn außer in den volksmäßigen Stoffen, wo ihm z. B. des Knaben Wunderhorn ergiebige Fundgrube ist, vorzugsweise in unseren klassischen Dichtern und ihren besseren Nachfolgern, von denen er außer Goethe z. B. Hölty, Tieck, Simrock, Kopisch, Platen, Schenkendorf, Kl. Groth, Mörike gern wählt, während er auch die fremdnationalen Poesien, die uns durch Daumer, Heyse u. s. w. nahe gebracht sind, mit Vorliebe bearbeitet. Dem verschiedenen Charakter der Texte ist dann auch der Charakter der Begleitung wohl angepaßt. Bei dem einfachen, dem Volkston sich nähernden Liede wird sie naturgemäß zurücktreten; sowie eine mannigfaltigere, subjektivere, in ihrer Entwickelung sich zeigende Stimmung zum Ausdrucke gelangt, muß ihr natürlich eine selbständigere, mit gestaltende Rolle zukommen. Da versteht es denn Brahms meisterlich, dem Gegenstande Grundfarbe und Grundstimmung abzusehen und in festen Motiven und bestimmter rhythmischer Bewegung zu fixiren, wodurch dann einheitliche Gestaltung des Ganzen erreicht wird, mag nun der Gesang in abgerundeter Melodie — was die Regel ist — auftreten oder in melodischer Deklamation über der Begleitung schweben. Manche Eigenthümlichkeit Schubert'scher Liedkomposition, daß z. B. die Singstimme eine Terz tiefer wie die Begleitung ihren Gang nimmt, findet sich auch von Brahms angewendet. Nirgendwo mehr aber, wie in den Liedern, findet man sich von jenem Tone inniger Wärme, welcher noch durch farbenprächtiges Kolorit der Harmonie gehoben wird, im innersten berührt.

Diese allgemeinen Bemerkungen an allen einzelnen Liedern zu verfolgen, würde jeden erfreuen und interessiren, welcher sich ihrem Studium hingiebt; wir können hier bei der Kürze des Raumes nur auf die Sammlungen kurz hinweisen. Schon die erste Zeit der neu gestärkten und geläuterten Produktionskraft ist durch eine bedeutsame Sammlung, die „Lieder und Romanzen“ Op. 14, bezeichnet, welche durch prägnante Melodik und glücklich getroffenen volkmäßigen Ton hervorragt, aber daneben z. B. in dem Sonett „Ach könnt' ich, könnte vergessen sie“ auch die tiefbewegte Einzelempfindung in hinreißendem melodischen Wohllaute wiedergiebt. Es

folgen die „Fünf Gedichte“ Op. 19, unter denen namentlich das Gedicht von Mörike „An eine Äolsharfe“ durch originelle Klangwirkung und innigen Ausdruck erfreut. Feiner, ein geübteres Verständnis erheischend, sind die „Lieder und Gesänge“ von Platen und Daumer (Op. 32), unter denen besonders das tief seelenvolle „Wie bist du meine Königin“ in weitere Kreise gedrungen ist. Die Krone der Brahms'schen Liederkunst bilden unserer Meinung nach die Romanzen aus L. Tieck's schöner Magelone in 5 Heften (Op. 33), an denen es uns schwer wird, so mit kurzem Worte vorübergehen zu sollen. Die reiche Entfaltung des wechselnden Gemüthslebens in der Tieck'schen Erzählung, welche auch diese Gedichte eingegeben hat, schloß hier die Form des einfachen Liedes aus und veranlaßte die Gestaltung größerer Sätze mit Zwischensätzen, oder Verbindung mehrerer Sätze zu einem Ganzen. Hier dürfen wir gleich das erste, welches das bewegte Leben des Ritters in einem großen Bilde schildert, als Muster einheitlicher Gestaltung eines mannigfaltigen Inhalts hervorheben; aber wie alle Lieder, mögen sie das Erwachen der Liebe („Sind es Schmerzen, sind es Freuden“, „Liebe kam aus fernen Landen“), den von Ahnungen getrübten Blick auf das erlangte Glück („schlage, sehnsüchtige Gewalt“ in Nr. 6), den Schmerz des Verlustes, die stolze Erwartung neu erblühenden Glückes („Wie frisch und froh mein Sinn sich hebt“) schildern, wahrhaft neue Offenbarungen tiefsten Gefühlsausdruckes enthalten, kann nur eigene Beschäftigung mit denselben zeigen.

Auf gleicher Höhe stehen die als Op. 43 publicirten Vier Gesänge. Wo hat wohl je die Kraft der Musik so tief in ein bewegtes Innere blicken lassen, wie in dem wendischen Volksliede „Von ewiger Liebe“; wo ist das rhythmische Ebenmaß, der harmonische Zauber der Hölty'schen „Mainacht“ in neuerer Zeit überboten oder erreicht? Der gleichen Zeit, wie jene, gehört die reiche, aus vier Heften bestehende Sammlung der bei Simrock erschienenen Lieder und Gesänge, Op. 46—49 an; hier heben wir von den größeren kunstmäßig behandelten besonders die Botschaft nach Hafis („Wehe Lüftchen“) und das magyarische „Sah dem edlen Bildnis“ hervor. Schneller werden sich einige volksmäßige oder sonst einfach und liedartig behandelte einprägen; unter ihnen ist das niedliche kleine Wiegenlied mit der zierlichen, ihren selbständigen Weg gehenden Begleitung populär geworden. Daß Brahms auch

Goethe'schen Liedern gegenüber, deren zwei in dieser Sammlung komponirt sind, mitunter diese Einfachheit anwendet, scheint uns Zeichen besonderen künstlerischen Taktes. Die in sich so ganz vollendete und abgeschlossene Lyrik Goethe's, deren Eindruck durch Musik kaum erhöht werden kann, will er, wie es scheint, möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt wirken lassen und legt ihr die Musik nur gleichsam wie ein wohlgefügtes Gewand an, wobei namentlich die rhythmische Bewegung deutlich hervorgehoben wird, aber auch durch die Schlüsse und Übergänge der Wechsel der Stimmung mit Feinheit angedeutet wird. Doch findet sich anderswo auch bei Goethe'schen Texten mannigfaltigere Behandlung.

Eine fernere Serie bilden die sechs als Op. 57, 58 und 59 herausgegebenen Hefte, alle mit großem Geschmack ausgewählt und gesetzt; einzelne werden sich nur intimerem Kreise rasch erschließen, andere wieder überraschen durch unmittelbar eindrucksvolle Wiedergabe. Die volksthümlich behandelten treten hier zurück. Wir heben als besonders hervorragend das Lied an die Perlenschnur hervor, das ganz in süßesten Wohllaut getauchte „Willkommen holde Sommernacht", das stimmungsvoll behandelte Goethe'sche „Dämmrung senkte sich von oben", und das ganz wunderbare Regenlied (Kl. Groth), ein Lied der Rückerinnerung an glückliche Jugend, dessen Thema er, wie bereits bemerkt, in der Violinsonate wieder verwendete. Ihnen folgen die Lieder und Gesänge Op. 63, alle durch schönen Bau und innigen Ausdruck und besonders kunstvolle Begleitung sich auszeichnend; unter ihnen ist das lebhafte erste „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" sehr bekannt geworden. Eine reiche Fülle hat er dann noch jüngst in 5 Heften (Op. 69—72) erscheinen lassen, bei denen außer volksmäßigen Texten u. A. auch die Gedichte des Elsässers Karl Candidus benutzt sind. Wie uns scheint, hat er sich in diesen letzten Liedern immer entschiedener klassischer Form und reinster Abklärung des Stoffes genähert; mag man herausgreifen, welches man will (wir nennen z. B. „der Liebsten Schwur" aus Op. 69), man wird keinen Anstand nehmen, sie dem Besten zuzuzählen, was es auf diesem Gebiete überhaupt giebt. Wieder werden wir fort und fort auf Fr. Schubert zurückgewiesen, dessen melodischer Reichthum hier wieder aufgelebt ist, während die Koncision des Baues, die bewußte Sicherheit der Gestaltung ihn mehrfach überragt.

Ein einzeln stehendes, in einer bei Luckhardt in Kassel erschienenen Sammlung herausgekommenes Lied, die Eichendorff'sche Mondnacht, mag an einem sehr sprechenden Beispiele die Grundverschiedenheit der Schumann'schen und der Brahms'schen Individualität vor Augen führen.

Außer den Liedern hat Brahms auch eine Reihe von Gesängen für mehrstimmigen Sologesang veröffentlicht. Zunächst eine größere Zahl von Duetten — drei Duette Op. 19, vier Duette für Alt und Bariton Op. 28, Duette für Sopran und Alt Op. 61 und Op. 66, Balladen und Romanzen für zwei Stimmen Op. 75 — welche, indem sie ohne Ausnahme die Eigenthümlichkeiten der Brahms'schen Muse erkennen lassen, insofern verschieden gestaltet sind, als sie die Stimmen entweder fortwährend in parallelem zweistimmigen Gesange bringen, oder Wechselgesänge und kleine Scenen zwischen getrennten Individualitäten enthalten. In letzterer Beziehung heben wir als genial erfunden und wirkungsvoll ausgeführt die Balladen von der Nonne und dem Ritter in Op. 28 und Edward in Op. 75 hervor. In ersterer machen wir aufmerksam auf das reizende „Hüt' du dich" in Op. 66, wie ihm denn der naivherzliche Ton gerade in den Liedern der letzten Zeit so überraschend gelingt.

Dieselbe Verschiedenheit der Behandlung zeigen die beiden Sammlungen von Quartetten mit Klavierbegleitung Op. 31 und Op. 64, insofern auch hier entweder eine homophone Gestaltung vorwiegt, oder durch Gestaltung von Gruppen kleine dramatische Gebilde entstehen. Letzteres bietet unstreitig viel Gelegenheit zu feinen Kontrasten und kunstvoller musikalischer Struktur; origineller, melodisch und harmonisch eindringlicher und wirksamer sind dieses Mal die Beispiele der ersteren Art, unter denen „Der Gang zum Liebchen" Op. 31 und mehr noch „Der Abend" Op. 64 hervorragen. Namentlich ist das letztere, die Komposition des Schiller'schen „Senke, strahlender Gott" mit bewunderungswürdiger Meisterschaft gesetzt, die musikalischen Motive dem poetischen Rhythmus schön angepaßt, der Gedankeninhalt des Gedichtes in seinen Abschnitten sinnvoll wiedergegeben, das Ganze mit wunderbarem Wohllaute und schönem Ebenmaße gestaltet.

Und in diesem Zusammenhange sei denn auch noch eines Werkes gedacht, welches an Melodienfülle, Reiz des Ausdruckes und Formvollendung auch bei Brahms seines Gleichen sucht; wir meinen die „Liebeslieder“ Op. 52, und die „Neuen Liebeslieder“ Op. 65, vierhändige Walzer mit Gesang, in einfachster Liedform, von verschiedenem Tempo und Zeitmaße; die ganz kurzen Texte dazu meist aus Daumer's Polydora entnommen. Die Idee mag zuerst frappiren; und doch ist Gesang zum Tanze so alt, wie Freude an Singen und Lustbarkeit überhaupt. Auch unter den Liedern mit Klavier sind einzelne, welche mit Absicht den Tanzrhythmus zeigen. In diesen Brahms'schen kleinen Gebilden steht der rein musikalisch-instrumentale Gedanke, der Tanz, ursprünglich für sich, und in sofern treten sie als gleichartig den früher genannten vierhändigen Walzern zur Seite; zu diesem tritt dann der Gesang ad libitum hinzu, stimmt aber nicht etwa einfach in die Melodie des Klaviers ein, sondern bringt in harmonischer Übereinstimmung mit derselben neue selbständige Motive, und so entsteht denn ein reizendes Ganzes, wobei die erste Konception kaum mehr erkennbar, und die Frage ganz müßig ist, ob die Melodie zu den Worten erfunden, oder die Worte der Melodie untergelegt sind. Fast in keinem neueren Werke wird man von solcher Fülle edelster, anmuthigster Melodie umstrickt; man nehme die Walzer „Am Donaustrande“, „Vögelein durchrauscht die Luft“, „Es bebet das Gesträuche“ und sage, wo in unserer Zeit ähnliches hervorgetreten ist. Unter den Texten, welche sämmtlich irgend eine bedeutsame Äußerung des Liebeslebens enthalten, begegnen neben den munteren und frohen auch ernste, trübe, leidenschaftliche; wer wird sich z. B. der Wirkung des scherzhaft-unmuthigen „Nein, es ist nicht auszukommen“ entziehen können? Und mit ungemeiner Feinheit und Größe erhebt sich schließlich der Meister, ernst und streng, über das bunte Getreibe, indem er das Goethe'sche „Nun, ihr Musen, genug“ in einem schön polyphon gearbeiteten Satze durchführt; er weiß die Geister, die er gerufen, auch wieder zu bannen und das Gemüth zu ruhiger Betrachtung zurückzuführen. —

Die einzelnen Werke, die im obigen aufgezählt wurden, haben

mehrfach Gelegenheit geboten, die eigenthümlichen Züge des Brahms'schen Schaffens zu bezeichnen. Fassen wir dieselben nochmals in kurzem Rückblicke zusammen, so steht uns vor allen Dingen ein Künstler mit originaler, selbständiger und unerborgter Schaffenskraft vor Augen. Das wesentliche Kennzeichen derselben ist die Erfindung selbständiger neuer Motive und Melodien, welche in unserer neueren Musik ohne Frage das herrschende Element sind und sein müssen, und in deren Erfindung der geniale Künstler am entschiedensten sich dokumentirt. Wer auch nur weniges von Brahms kennt, wird nicht nur über die Fülle der Melodie erstaunt sein, sondern auch die Klarheit und Festigkeit ihrer Gestaltung, die harmonische und rhythmische Bestimmtheit, die Mannigfaltigkeit ihrer Gliederung, endlich den Ernst und die edle Würde des Ausdrucks zu bewundern reichliche Gelegenheit haben. Worin nun die Schönheit, der Ausdruck, der innere Gehalt einer neuen und selbständigen Melodie bestehe, muß gefühlt und kann kaum präcis ausgesprochen werden. Was wir heutzutage Melodie nennen, hat sich aus dem Rhythmus des Tanzes und des gesungenen Wortes heraus im Laufe der Geschichte selbständige Bedeutung errungen; daher fordern wir rhythmische Klarheit und Bestimmtheit als erste Bedingung einer guten Melodie. Wir fordern aber weiter, unserem Tonsysteme entsprechend, klare harmonische Gestaltung. Es ist nicht genug mit der Forderung angemessenen Wechsels zwischen Auf- und Absteigen, zwischen sprung- und stufenweiser Gestaltung; die Melodie soll sich innerhalb einer festbestimmten Tonart bewegen und jeder Ton derselben zum Grundtone ein bestimmtes, fühlbares Verhältnis haben, oder auch, wodurch ein erster Grund zur Mannigfaltigkeit gelegt ist, zum Grundtone einer verwandten Tonart, nach welcher durch die melodischen Schritte ausgewichen wird. Man hat bei Liedern die Forderung aufgestellt, die Melodie derselben müsse auch ohne Begleitung verständlich und eindrucksvoll sein. Diese Forderung können wir, dem jetzigen Tonsysteme entsprechend, nur so verstehen, daß die harmonische Grundlage, die jeder Ton fordert, und die harmonische Beziehung der einzelnen Töne derart ist, daß das Gemüth des Hörers sie leicht ergänzt. Die natürlichste Ergänzung

aber findet der Ton im tonischen Dreiklange, dessen Grundton, Terz oder Quinte er sein kann, und man wird die Melodien als die gehaltvollsten und dabei verständlichsten ansprechen dürfen, in welchen diese Ergänzung am natürlichsten und einfachsten stattfindet. Das wird bei Volksmelodien meistens zutreffen; und darin beruht auch die Stärke der Erfindung bei unseren besten Melodikern. Auch Brahms geht von diesem Grundsatze aus und bedient sich bei einfachen, natürlichen Empfindungen gern dieser ernsten und strengen Weise. Man betrachte z. B. das „altdeutsche Lied" in den Gesängen Op. 43. Hier bewegt sich die Melodie — leider können wir sie nicht hiehersetzen — an die Worte sich ohne Zwang anschließend im Umfange weniger Töne, mit den Abschlüssen in den nächstverwandten Tonarten; aber jeder Ton ist Bestandtheil eines selbständigen tonischen Accords, dessen Grundton der Baß zeigt, und zwar jedesmal eines anderen; und so hat jeder einzelne Ton ein viel intensiveres Gewicht, wie wenn er Bestandtheil eines anders gearteten Accordes, oder des bereits vorangegangenen, oder bloß Vorhalt oder Durchgang wäre. Dieses Streben tritt mehrfach hervor (man sehe das Trio im ersten Streichquartett u. a.), die Melodie zwar innerhalb der Tonleiter zu gestalten, doch aber jeden Ton als Bestandtheil eines selbständigen tonischen Dreiklangs hinzustellen. Hier bietet sich viele Gelegenheit zu mannigfaltiger Gestaltung, je nach der Tonart, in welcher der Abschluß der Perioden erfolgt, je nachdem die aufeinander folgenden Töne verschiedenen Accorden oder demselben angehören; immer aber wird man den Nachdruck der Melodie auf der bestimmten tonischen Grundlage ihrer Bestandtheile begründet finden. Weicher wie der tonische Dreiklang sind die verschiedenen Septimenharmonien, und es wirkt das natürlich auf die melodische Verwendung derselben; noch größere Mannigfaltigkeit, oft auch Schwäche und Unklarheit tritt ein, wenn die Töne sich nur als Vorhalte oder Durchgänge darstellen. Die Melodien mancher neueren Komponisten erscheinen darum schwach und ausdruckslos, weil sie dieser näher liegenden Fortschreitungen sich zu häufig bedienen, auch wo kräftige und einfache Empfindungen darzustellen waren, oder weil die Abschlüsse der Perioden nicht klar und fest sind oder ein-

förmig in derselben Tonart sich wiederholen, oder weil es der rhythmischen Gliederung an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit fehlt. Wir haben diese Andeutungen, deren Unvollständigkeit und Mangelhaftigkeit wir fühlen, nur gemacht, um gleichzeitig anzudeuten, in welcher Weise wir Brahms in erster Linie als einen vorzüglichen, genialen Melodiker betrachten, und nicht bloß an ihm die Fülle reizender und mannigfaltiger Melodieerfindung bewundern, sondern auch das künstlerische Bewußtsein, den festen Takt, mit welchem dieselben gestaltet und ausgearbeitet und dem jedesmaligen Objekte angepaßt sind. Denn das wissen wir ja aus dem, was wir z. B. über die Studien Beethoven's lernen, und es liegt in der Natur der Sache, daß auch was uns wie mit zartem, kaum berührbarem Dufte nahe tritt, beim rechten Künstler Erzeugnis sorgsamster künstlerischer Erwägung ist. So tritt uns Brahms in seiner Erfindung nicht allein als reich und selbständig, sondern als mit bewußter Überlegung und rücksichtsloser Strenge gestaltend entgegen, oft so, daß der künstlerische Wille gewaltsam die Phantasie zu zügeln scheint; und doch wird man auch in solchen Fällen meistens sagen: es muß so sein. Wo es der Inhalt fordert, einfach und streng, so sehr, daß er in einzelnen Arbeiten (wie den neueren Motetten) sogar scheinbar der alten Strenge der Kirchentonart sich nähert; nicht als wollte er überwundene Standpunkte zurückführen, sondern indem er innerhalb des neueren und für ihn durchaus maßgebenden Tonsystems gelegentlich auch die Wirkungen früherer verwendet. Aber je nach dem Texte, der Stimmung die er ausdrücken will, bedient er sich auch aller jener Mittel, durch welche der neuere Stil das Tonmaterial flüssiger und zum Ausdrucke der komplicirteren Empfindungen geeigneter gemacht hat. Da finden wir auch die chromatischen Tonschritte, die wenn der Halbton nicht bloß als Vorhalt oder Durchgang dient, rascheren Wechsel auch entlegenerer Tonarten bedingen, da auch den Vorhalt und Durchgang selbst ohne Bedenken und mit bewußter, entschiedener Wirkung angewendet. Hierbei muß noch gesagt werden, wenngleich es sich nach allem gesagten von selbst versteht, daß, wenn wir auch seine Erfindung überall charakteristisch finden, doch immer das rein musikalische Gesetz der schönen Form herrschendes

Princip bleibt, und daß niemals in der ganzen Zeit seines bewußten Schaffens der Ausdruck die Schönheit in den Schatten stellt. In dieser Hinsicht, wie überhaupt in der Klarheit, Fülle und Schönheit seiner Melodie schließt er sich unseres Erachtens durchaus an Beethoven an, und neben ihm erinnert der oft naiv herzliche, warme Ton seiner Motive vielfach an Fr. Schubert, während wir es für ganz unrichtig halten, ihn zu den Nachfolgern Schumann's zu rechnen, so hoch er diesen Meister verehrt und so sehr er auch die durch denselben erfolgte Bereicherung des tonlichen Ausdrucks zu verwenden weiß. Über alle Vorbilder hinaus aber hat er an dem Urquell aller Melodie, an der Volksweise, seine Erfindung genährt und gekräftigt; ihr lauscht er das Echte, Ursprüngliche ab und die Wahrheit des Ausdrucks findet hier ihre stetige Läuterung. Zu dieser Ursprünglichkeit und Wahrheit gehört vor allem auch, wie bereits bemerkt, die Bestimmtheit des rhythmischen Momentes in seinen Melodien und Motiven, und das Geschick auch seltenere rhythmische Gebilde einander folgen oder mit anderen wechseln zu lassen. Insbesondere weiß er seltneren, namentlich antiken Maßen in den Liedern die musikalische Weise in überraschend treffender Weise anzupassen, wozu mehrfach Beispiele angeführt wurden. Alles in allem dürfen wir Brahms den Künstler der Gegenwart nennen, welcher mit der reichsten Erfindungskraft begabt, mehr wie irgend einer seit Beethoven die Tradition dieses Meisters zunächst in der Selbständigkeit, der klaren Gestaltung, der männlichen Kraft und dem idealen Schwunge seiner melodischen Erfindung wiedergiebt.

Daß sich zu diesem Reichthume charakteristischer, selbständiger Erfindung die vollendete künstlerische Ausbildung, die unbedingte Herrschaft über das technische Material gesellt, wird ebenfalls keinem verborgen sein, der auch nur einem seiner größeren Werke eingehende Aufmerksamkeit zugewendet hat. Ihm ist zu Theil geworden, was so manchem unserer Meister das beste Hilfsmittel auf dem Wege zum Ziele war; in künstlerischer Umgebung und Zucht aufgewachsen, ist ihm sowohl die technische Fertigkeit auf dem Instrumente, wie die Handhabung der Kunstformen in früher, entscheidender Zeit ein fester Besitz geworden, den er dann später durch immer fortgesetztes

Studium immer mehr gesichert und erweitert hat. Übung in polyphoner Schreibart ist unleugbar schon in seinen frühesten Sachen zu erkennen; die eminente Sicherheit und Kunstfertigkeit, zu welcher er dieselbe ausgebildet hat, so daß er gewissermaßen spielend mit derselben schaltet, lassen nicht bloß seine großen Chorwerke, sondern viele seiner Instrumentalkompositionen erkennen, unter denen es genügt auf den letzten Satz der Violoncellsonate und auf die Schlußfuge der Händelvariationen hinzuweisen. Es ist nicht Zufall, daß wir ihn auf diesem Wege mit Vorliebe wandeln sehen; wir hören, daß unter den Meistern, welche seine Jugendbildung begleiteten, Joh. Seb. Bach eine hervorragende Stellung einnimmt, und in diesem Meister haben wir, neben den bereits genannten, ein weiteres und besonders wirksames Vorbild für Brahms in seinen im polyphonen Stile gearbeiteten Kompositionen zu erkennen. Es versteht sich dabei von selbst, daß er dabei von den Errungenschaften der neueren Zeit vollen Gebrauch macht; denn vollständig zu schreiben wie Bach, möchte heute doch wohl kaum jemand vermögen.

So geht er denn namentlich in seiner Modulation, welche auch in diesen Zusammenhang gehört, durchaus seinen eigenen, unter dem Einflusse der gesammten musikalischen Entwickelung stehenden Weg. In diesem Punkte zeigt er sich wahrhaft schöpferisch, beherrscht die Kunst der Harmonik vollständig, bewegt sich mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen, oft entlegenen Tonarten, deren Eintreten immer als das natürliche Ergebnis der Führung der Stimmen erscheint. Wir haben schon solcher Stücke gedacht, in welchen er in den einfachsten Formen, in reinen Dreiklang-Fortschreitungen die Harmonie in strenger, zuweilen herber Weise sich entwickeln läßt, namentlich wo es gilt, dem einzelnen Tone der diatonisch gebauten Melodie die harmonische Grundlage zu geben. Mit derselben Meisterschaft aber weiß er, wo es der Ausdruck mit sich bringt, der Chromatik und Enharmonik sich zu bedienen, und gerade hier ist der Punkt, wo dem aufmerksam Hörenden die Besonderheiten des Brahms'schen Stiles nicht entgehen werden. So zeigt er ein besonderes Geschick und auch eine besondere Vorliebe, da wo die Melodie z. B. einen Halbtonschritt macht und also einen

zur Haupttonleiter nicht gehörigen Ton berührt, die ganze Harmonie in höhere Tonart rasch und fast unvermerkt zu transponiren, und in dieser die Melodie oder Theile derselben wiederzubringen; und dies geschieht, obwohl es sich dabei um entlegene Tonarten handelt, so einfach und natürlich, daß wir kaum etwas fremdes empfinden. Man erinnere sich mehrerer der Magelone-Romanzen, oder des Eingangs des G-dur-Sextetts, und wird verstehen was wir sagen wollen. Als eigenthümliche Züge seiner Harmonik treten noch hervor der leichte und rasche Wechsel zwischen der Dur- und Molltonart, ferner der Gebrauch der hartverminderten Dreiklänge in ihrer ursprünglichen Lage, wo die verminderte Terz ohne Umkehrung erscheint, der Gebrauch der Nonen- und selbst Undecimen-Accorde, endlich das Hineinklingen der Tonart der Unterdominante mit der kleinen Septime am Schlusse der Stücke, und manche andere Züge, die dem Beobachtenden nicht verborgen sein werden. Durch die harmonischen Übergänge weiß er ganz besonders jenen leuchtenden Farbenglanz, jene überraschende Wärme des Ausdrucks zu erreichen, die uns in vielen seiner Lieder, seiner Adagios und sonst so unmittelbar ergreift.

Zu der Formgewandtheit gehört natürlich auch die Geschicklichkeit des Aufbaues großer Sätze, in welchen er im Anschlusse an Beethoven, nachdem einmal die Überfülle der ersten Periode überwunden war, in immer reinerer, bewußterer Weise schafft. Die Form bleibt ganz die überlieferte, und kein Versuch wird gemacht, dieselbe zum Schaden der Klarheit zu durchbrechen. Gerade hier in großen Formen bewährt sich sein großer melodischer Reichthum. Mit Geschick erfindet er kontrastirende Themata, giebt, wie schon bemerkt, in größeren Sätzen auch das dritte Thema, ja läßt mitunter noch da, wo man den Schluß erwartet, wieder neue Motive erklingen. In den Durchführungssätzen schließt er sich wiederum durchaus nicht Schumann und den Neueren, sondern lediglich Beethoven an und wetteifert mit ihm in der Kunst thematischer Arbeit; wir machten darauf aufmerksam, wie hier in einzelnen Werken der früheren und mittleren Periode ein Widerstreit zwischen Reflexion und Phantasie nicht ganz überwunden wird. Und doch kommt man

auch hier bei öfterem Hören immer mehr dazu, dem starken künstlerischen Willen sich gefangen zu geben. Der genialen Art, wie er die Coda zu gestalten weiß, wurde ebenfalls bereits gedacht. Die langsamen Sätze haben öfter die Form der Variation, bestehen auch wohl aus verschiedenen Theilen mit verschiedenem Charakter, oder zeigen zu langsamem, getragenem Hauptsatze einen markirt eintretenden Zwischensatz. Neu und schöpferisch erweist er sich nicht selten in der Gestaltung des Scherzo. Den letzten Satz leitet er wohl in besonders groß angelegten Werken noch einmal durch einen langsamen Satz ein, was sich ja schon bei Mozart findet; mit besonders ergreifender Wirkung geschieht dies in der ersten Symphonie.

Wie reich und mannigfaltig das Geschick der Formbildung in seinen Liedern erscheint, wurde bereits hervorgehoben und braucht nicht wiederholt zu werden.

Alle diese Einzelnheiten, die eine Detailbeschreibung der Werke noch vermehren könnte, fließen aus der Individualität des Künstlers, erschöpfen dieselbe aber nicht in ihrem tiefsten Grunde. Daß wir eine solche, in sich geschlossene Individualität vor uns haben, eine Künstlernatur aus dem Vollen und Ganzen ohne Stückwerk und bloß Nachgeahmtes, ist niemandem zweifelhaft, der sich ihm ohne Vorurtheil nähert. Dies aber ist ganz besonders erforderlich bei einem Künstler, der aufgesucht sein will, der alle abwehrt, welche glauben, in raschem Anlaufe ihn begreifen und die Schätze seiner Kunst sich aneignen zu können.

Es stellt sich uns in Brahms ein Künstler dar von unerbittlichem Ernst, von dem höchsten Gefühle der Würde seiner Kunst. Man wird kaum bei einem Künstler seit Beethoven in solchem Maße die Abwesenheit von allem, was man auch in der Musik Phrase und Gemeinplatz nennen könnte, finden, wie bei Brahms, bei keinem eine so entschiedene Beschränkung auf das, was er sagen und ausdrücken will. Ebenso zeichnet ihn die Abkehr von allem aus, was irgendwie durch äußerlichen Reiz bestricken und auf momentanes Gefallen berechnet sein könnte. Wer im Kunstwerke etwas anderes als die Kunst sucht, der bleibe ihm fern, er kommt ihm nicht entgegen.

Diese künstlerische Strenge offenbart sich denn neben allem,

was über die Handhabung der Technik gesagt war, in dem durchgehenden Streben nach Wahrheit der Empfindung, nach dem Ausdruck des wahrhaft Menschlichen; und wenn auch hier eine Beschränkung auszusprechen schwer ist, so gewahren wir es doch als seiner Natur entsprechend und charakteristisch, daß ernste und große Empfindungen ihn stark anziehen und ihr Ausdruck ihm in besonders treffender Weise gelingt. Daher die Vorliebe für geistliche Stoffe, daher der tiefe Eindruck des Requiems und der ihm analogen Werke. Aber auch alles andere, was er ergreift, adelt er durch die Tiefe, mit welcher er die Empfindung im Innern erfaßt und wiedergiebt, durch die Abkehr von allem Kleinlichen und nur subjektiv Gültigen, durch das Aufsuchen des rein und einfach Menschlichen. Indem er dieses innerlich wieder empfindet, und so davon durchdrungen es in der Sprache seiner Töne wiedergiebt, erzeugt sich bei einfachen, von jedem leicht verstandenen Empfindungen jene Naivetät und jener tief warme Ton, der den, welcher sich mit Brahms beschäftigt, so wunderbar ergreift. Es kann nicht Wunder nehmen, daß dies in den Werken, denen das erotische Moment als Gegenstand dient, ganz besonders hervortritt, wie er denn in der That in Liebesliedern und Komposition derartiger Texte (wir nennen nur die Magelone-Romanzen) von keinem Neueren an Wärme und Innigkeit erreicht wird. Aber gerade das gewählte Beispiel zeigt, wie er auch in diesem Gebiete dem Momente ernster Betrachtung sich gern hingiebt, und es seiner Natur nicht entspricht, nur in leichter Tändelei aufzugehen. Anderswo aber, wo er sich über das Alltägliche erhebt und seine Kunst dem Hohen und Großen dienstbar macht, entsteht dann auch wohl jener herbe und strenge Ton, der vom Hörer ein eifriges, von Ernst erfülltes, dann aber auch lohnendes Eingehen verlangt. Hier würden wir auf den Punkt kommen, wo sich künstlerische und menschliche Individualität decken, wie ja in der Individualität des Künstlers sich beides nicht trennen läßt; aber bei einem lebenden, in der Vollkraft des Wirkens stehenden Künstler hier weiter in die Tiefe dringen zu wollen, hat sein Bedenkliches und wir können es nicht versuchen; wie ja überhaupt die Individualität eines Tonkünstlers zu bezeichnen nicht

leicht ist. So viel darf gesagt werden, daß gegenwärtig wohl noch in weit höherem Grade, wie in früheren Zeiten, der Entwickelung der Individualität des Tonkünstlers Bahn gebrochen ist, nachdem die Komposition weit weniger wie sonst äußere Veranlassungen hat, sondern das unmittelbare Entnehmen der Anregung aus dem eigenen Innern bei weitem überwiegt. So überrascht uns auch Brahms mit jedem neuen Werke, niemand weiß vorher was zu erwarten ist, und es treibt ihn wesentlich das eigene Schaffensbedürfnis, die Beziehung zu dem eigenen inneren Leben. Darauf gründet sich ein wesentlicher Theil der Tiefe und der inneren Wahrheit seiner Tonschöpfungen.

Eine Parallele zwischen anderen Meistern der neueren Epoche und insbesondere, woran man zunächst denkt, zwischen Schumann und Brahms durchzuführen, möchte die Zeit noch kaum gekommen sein und lag außerhalb der Absicht dieser Zeilen. Man läuft dabei leicht Gefahr, durch Hervorhebung der charakteristischen Eigenschaften des einen dem andern scheinbar etwas entziehen zu wollen, was auch ihm nicht fehlt; und dazu möchten wir wohl heutzutage weder berechtigt noch unbefangen genug sein. Abgesehen von dem grundverschiedenen Naturell beider Männer, welches, wie bereits früher gesagt, schon in ihrer melodischen Erfindung zu erkennen ist, sei hier an die geschichtliche Voraussetzung von Schumann's Schaffen erinnert, an sein Streben, der Verflachung und dem Formalismus gegenüber das poetische Moment wieder zu Ehren zu bringen, „das Kunstreiche wieder mit dem Seelenvollen zu verbinden". Darauf beruht das entschiedene Vorwalten der Phantasie und des subjektiven Momentes besonders in Schumann's erster Epoche, in welcher, wie er selbst schön von sich sagte, „Mensch und Musiker sich immer gleichzeitig bei ihm auszusprechen suchten". Dieses Streben blieb ihm, verband sich aber auf der Höhe seiner Entwickelung mit dem gleich entschiedenen und bewußten Streben nach Klarheit und Schönheit zu desto tieferer, dauernderer Wirkung. Bei Brahms hat dieser Gegensatz, wenn wir von den frühern Jugendversuchen, und auch von diesen nur zum Theil, absehen, niemals bestanden; sein Schaffen ist von Anbeginn ein durchaus naives und steht nicht mit irgend-

welchen reformirenden Tendenzen in Verbindung; was Schumann vermißte, fand er überreichlich, sah es sogar vielleicht bei manchen Nachfolgern Schumann's und Mendelssohn's zu ausschließlich betont; für ihn gab es nur die eine Forderung, dem angeborenen künstlerischen Drange zu folgen und in den Formen, die ihm durch frühe Arbeit und Übung sowie durch eindringendes Studium der Meister der klassischen Epoche wie unbewußt zum festen Besitze geworden waren, das künstlerisch auszugestalten, was in ihm lebte und künstlerischer Darstellung würdig und empfänglich war. Wenn er uns daher von Anfang an ein stärkeres Streben noch Objektivität zeigt, wenn ihm die Forderung des Kunstwerks als solchen überall in erster Linie maßgebend ist, so finden wir den Grund sowohl in seiner eigenen künstlerischen Anlage, wie in den von den ersten Jahren nach Beethoven's Tode, in denen Schumann und Mendelssohn auftraten, ganz verschiedenen künstlerischen Zeitumständen. —

Die Stellung von Johannes Brahms in unserem Musikleben ist durch Besprechung seiner eigenen künstlerischen Produktion noch nicht erschöpft. Wie er in den Jahren, in welchen er selbst als Leiter größerer Aufführungen thätig war, für Wiedergabe der klassischen Meisterwerke, vornehmlich Joh. Seb. Bach's, mit aufopferndem Eifer thätig war, so finden wir seinen Namen auch mit jenen großen Unternehmungen, welche auf die Bewahrung der Werke älterer und neuerer Meister gerichtet sind, unauflöslich verbunden. Für die Chrysander'schen „Denkmäler der Tonkunst" besorgte er die Herausgabe der Klavierkompositionen Fr. Couperin's, für die neue Mozart-Ausgabe die Revision des Requiems, und auch an der Gesammtausgabe der Werke Chopin's ist er betheiligt. Aus dem Nachlasse Fr. Schubert's gab er drei Klavierstücke, aus dem Rob. Schumann's ein Scherzo und ein Presto Passionato heraus. Eine Gluck'sche Gavotte setzte er für Klavier und bearbeitete in den bei Senff in Leipzig erschienenen „Studien für Pianoforte" eine Etüde von Chopin und ein Rondo von Weber. Und sollten wir den Klavierspieler noch besonders schildern, so würde unsere Darstellung darauf hinzuweisen haben, wie er auch in diesem Betracht zu den ersten gehört, zu jenen echten und wahren Künstlern, welche, indem

sie die Technik unbedingt und in allen Nüancen beherrschen, doch in ihr niemals die Hauptaufgabe des darstellenden Künstlers sehen, sondern sie jederzeit der Wiedergabe des künstlerischen Gedankens, der geistigen Reproduktion des Kunstwerkes dienstbar machen. —

Man hört in der Gegenwart oft die Klage, daß ideales Streben und ideale Gesinnung gefährdet, ja in weiten Kreisen verschwunden sei, im Leben wie in der Kunst. Dabei macht man in letzterer mit Recht darauf aufmerksam, wie man es vielfach für nöthig hält, durch gewaltsame Mittel die Empfänglichkeit für künstlerische Schöpfungen neu zu beleben, und durch übertriebenen Realismus und unnatürliches Raffinement im Gebrauche der Kunstmittel zu erzwingen, was durch die ruhige stille Wirkung des Künstlerisch-Schönen nicht mehr erreicht wird. Anderswo sehen wir leider die Kunst, und nicht am wenigsten die musikalische, an die niedrigsten, oberflächlichsten Empfindungen der Menge sich wenden, und durch Erregung der Sinne das Auffassungsvermögen für das Schöne vollends ertödten. In solcher Zeit sollte es doch dankbar und freudig begrüßt werden, daß wir in Deutschland einen Künstler besitzen von genialer Erfindungskraft, von tiefster künstlerischer Durchbildung, von höchster Begeisterung für das wahre Ziel der Kunst, welcher, indem er überall auf dem Boden der Natur steht, allem Kleinlichen und Unwahren abhold ist, mit Ernst und Gewissenhaftigkeit das Schöne, Wahre und echt Menschliche aufsucht und in seiner Kunst darzustellen bestrebt ist, und so an seinem Theile die idealen Güter unseres Volkes zu erhalten und zu entwickeln bestrebt ist. Ihn zu verstehen und zu kennen, müßten sich alle bestreben, denen es um dasselbe Ziel zu thun ist, unbefangen, ohne ihn gleich mit anderen messen oder ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte anweisen zu wollen, was doch mit Sicherheit nur eine spätere Zeit zu thun im Stande ist. Wenn wir wiederholt die Kunst Beethoven's mit der seinigen vergleichend in Verbindung setzten, so konnte es uns nicht einfallen, hier ein Urtheil über Stellung und Rang unter den Meistern aussprechen zu wollen, wozu heutzutage noch niemand berufen ist; unserer Überzeugung aber haben wir Ausdruck geben wollen, und dieselbe wird wie wir

glauben von vielen getheilt, daß kein anderer unserer großen Meister in seinem Stile, in den Formen und Gattungen in denen er arbeitet, in seiner Art wie er die Form behandelt, so viele Vergleichungspunkte mit Brahms bietet wie Beethoven, und daß es die von ihm gewiesenen Bahnen sind, auf welchen Brahms, allen welche nach Beethoven gekommen sind ebenbürtig, dem Ziele, welches dem wahren Künstler gesetzt ist, mit jedem neuen Werke immer entschiedener und erfolgreicher zustrebt.

